LA

RENAISSANCE

EN FRANCE

PAR

LÉON PALUSTRE

ILLUSTRATIONS SOUS LA DIRECTION DE EUGÈNE SADOUX

SIXIÈME LIVRAISON

ILE-DE-FRANCE *(Seine-et-Oise)*

TOME II

PRIX : 25 FRANCS

PARIS

A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT

M DCCC LXXXI

LA RENAISSANCE

EN FRANCE

II

LA
RENAISSANCE
EN FRANCE

PAR

LÉON PALUSTRE

DESSINS ET GRAVURES SOUS LA DIRECTION

DE

EUGÈNE SADOUX

TOME II

PARIS

A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

7, RUE SAINT-BENOIT

M DCCC LXXXI

ILE-DE-FRANCE

(SEINE-ET-OISE)

DESSUS DE PORTE A L'ÉGLISE DE MONTFORT-L'AMAURY

LA

RENAISSANCE DANS L'ILE-DE-FRANCE

(SEINE-ET-OISE)

I

MAINTES fois déjà nous avons eu l'occasion de constater que le XVI[e] siècle, en ce qui concerne les monuments religieux, s'était généralement montré, même dans sa seconde moitié, quelque peu rebelle aux changements et aux innovations. Aux yeux de bien des gens, sans doute, les anciennes formes semblaient seules répondre aux aspirations de la foi, et l'on se faisait un devoir de les conserver, nonobstant l'état de dégénérescence où elles étaient tombées depuis longtemps. Si quelques infractions à la règle se produisirent en certaines circonstances, ce fut le plus souvent pour condescendre au désir hautement manifesté d'un grand seigneur ou d'un abbé. Mais, encore là, ne procéda-t-on qu'avec une sage lenteur et tout

se fit progressivement et sans secousses. Quant aux constructions qui s'élevèrent en dehors de ces diverses influences, il est bien certain qu'elles furent en nombre très restreint. Surtout, loin d'être groupées dans des régions déterminées, elles se présentent isolément, un peu de différents côtés.

C'est donc, en quelque sorte, un spectacle surprenant que de rencontrer, au nord de Paris, en parcourant l'espace compris entre la route de Senlis et celle de Pontoise, presque à chaque pas, des églises de la Renaissance. Nous ne citerons que les principales : Luzarches, l'Isle-Adam, Maffliers, Belloy, le Mesnil-Aubry, Sarcelles et Goussainville. Toutes sont remarquables à plus d'un titre et, comme on pouvait s'y attendre, un étroit lien de parenté les unit. Quant au fait même de cette sorte d'épanouissement artistique, à un moment donné, sur le sol qui nous occupe, il s'explique assez facilement. Nous sommes dans cette « presqu'île de France » qui fut le berceau des Montmorency[1], au centre des riches et beaux domaines, possédés depuis longtemps par l'une des plus illustres familles dont l'histoire ait conservé le souvenir[2].

Et puis, il ne faut pas l'oublier, aux vertus guerrières, celui que l'on s'est plu à appeler le grand connétable joignait non seulement d'incontestables talents d'administrateur et de politique[3], mais encore le goût le plus prononcé pour les lettres et les arts[4]. Sous ce rapport, du reste, il ne faisait que suivre la voie indiquée par son père, le baron Guillaume, que nous avons vu, dans ses derniers jours, occupé à rajeunir le château de Chantilly.

Quoi qu'il en soit, ces deux puissants seigneurs ne se bornèrent pas à travailler pour leur agrément, et tout le pays se ressentit de leur féconde initiative. C'est ainsi que, dès 1525, nous voyons s'élever à Montmorency une nouvelle église[5], destinée à remplacer la vieille collégiale, qui depuis plusieurs

1. L'inscription de la statue élevée, sur la terrasse de Chantilly, au fils du connétable, Henri de Montmorency, portait ces mots :

IN. PENINSVLA. FRANCIAE. GALLIAR. CORCVLO.
NATALI. MOMORANTIAE. FAMIL. SOLO.

Duchesne : *Hist. généalog. de la maison de Montmorency*, p. 454.

2. Brantôme parle quelque part des « belles remarquables maisons qui escheurent à M. le connestable, comme Montmorency, Escouan, Chantilly, l'Isle-Adam et force autres ». *Hommes illustres*.

3. « Il entendoit tres bien les finances et les a bien faict gouverner de son temps..... Il estoit fort politiq et pour la paix et pour la guerre. » Brantôme, *op. cit.*

4. Brantôme raconte que par son ordre « fut translatée du latin en françois la guerre de Catilina de Salluste ». Il s'agit, sans doute, de la traduction publiée, en 1528, par Jehan Parmentier, de Dieppe. C'est la première qui ait paru en notre langue.

5. La date exacte de cet édifice est connue par les vers inscrits sur le portrait de Guillaume de Montmorency, jadis placé dans le chœur de la collégiale et maintenant conservé au Louvre, sous le n° 655 de la collection des maîtres français. « Le vieux baron, dit M. Villot, est représenté avec des cheveux blancs, la tête vue de trois quarts, tournée à

siècles abritait les cendres des premiers barons chrétiens. Seulement, dans ses lignes générales, cet édifice est encore franchement gothique[1], et, pour trouver quelque chose qui nous intéresse véritablement, il faut abaisser le regard sur l'élégante clôture du chœur dont les fines arabesques rappellent la meilleure époque du règne de François Ier. Conformément à ce qui s'est pratiqué partout ailleurs, l'invasion a commencé par les objets en quelque sorte mobiliers. Aussi, de ce côté, rien ne rappelle plus les temps antérieurs, tandis que le monument proprement dit se contente de faire pressentir le changement qui se prépare en étalant des formes où se manifeste une moins grande intelligence du style employé.

Du reste, pour être bien convaincu que le parti pris dont nous avons établi l'existence ne tenait aucunement au manque de savoir ni à certaines difficultés d'exécution, il suffit de se transporter dans le petit village de Belloy, à peu de distance de Luzarches. Là, en effet, l'église fut dotée, vers 1540, d'une façade non seulement conçue suivant les données nouvelles, mais encore de beaucoup en avance sur tout ce qui se faisait alors dans notre pays. C'est la première fois, croyons-nous, que l'on s'est emparé d'un ordre réduit pour en composer une balustrade. En outre — et nous appelons l'attention sur ce point, — des bucranes enguirlandés alternent immédiatement au-dessous avec des rosaces ou des patères à ombilic. Si les triglyphes n'apparaissent pas encore dans cette sorte de frise, il en faut chercher la cause dans la nécessité de donner plus de largeur à la galerie supérieure. Mais les consoles qui les remplacent sont éminemment classiques, en sorte que, dans la circonstance, le retour vers l'antiquité est aussi complet que possible.

Si nous tenons à faire remarquer tous ces détails, c'est qu'ils ont pour nous une importance considérable. Ils sont comme la signature de celui qui a con-

droite et dégarnie au sommet. Il joint les mains et porte par-dessus un vêtement rouge, un autre vêtement en velours noir garni de fourrure et ouvert sur les manches. On lit, dans la partie supérieure du tableau, le mot APLANOS (pour ΑΠΔΑΝΟΣ) et sous le portrait l'inscription suivante :

Le baron de Montmorency.
Nomme Guillaume. pres ainsi.
Quest cy pourtraict. L'an mil en date.
Cinq centz vingt et cinq pour bon acte.
Rediffya ce temple Icy ».

Ce portrait, suivant M. de Montaiglon, dont nous partageons parfaitement le sentiment, « est un admirable morceau de peinture française, plus large et plus puissant que les morceaux mêmes de Janet ». *Bibl. de l'école des chartes*, 1851, p. 274.

1. A la mort de Guillaume de Montmorency, en 1531, l'église était loin d'être achevée; à peine atteignait-elle la moitié des dimensions actuelles. C'est le connétable, vers 1563, qui fit reprendre la construction abandonnée et « continua à peu près dans le même style. A l'extérieur, en effet, il est assez difficile de saisir les deux époques dont nous parlons; mais, intérieurement, on ne saurait se méprendre sur la date plus récente des clefs de voûte et des chapiteaux.

struit cette admirable façade, l'un des plus beaux morceaux d'architecture, assurément, que le XVI[e] siècle ait laissés aux environs de Paris. Consoles, bucranes et rosaces[1] se retrouvent au château d'Écouen et pour quiconque a étudié de près le style de Jean Bullant il est incontestable que nous sommes devant une œuvre, non signalée jusqu'ici, de l'illustre maître. Lui seul a pu inaugurer chez nous ces motifs d'ornementation dont il avait pris le goût à Rome, dans un voyage récent[2]. D'ailleurs, ou il faut admettre la vérité de ce que nous avançons, ou renoncer à expliquer jamais comment Anne de Montmorency confia tout à coup à un artiste inconnu la construction de son magnifique château. Puisqu'on accepte généralement que Bullant eut toujours son établissement stable et continu à Écouen, où il était né vers l'année 1510[3], il serait fort singulier que toute sa jeunesse se fût passée dans la plus complète inaction. Bien plutôt a-t-il dû essayer ses forces sur un théâtre restreint et c'est après l'avoir vu à l'œuvre que le connétable, pressentant ce dont il était capable, a fait appel à son talent. Mais si Bullant a élevé dans le voisinage diverses constructions, il est impossible que la plupart d'entre elles ne subsistent pas encore. Seulement, en l'absence de documents certains, il nous faut, pour les découvrir, entrer franchement dans la voie des rapprochements, rechercher les similitudes, observer les moindres détails. Les architectes sont absolument comme les littérateurs, il y a des expressions qu'ils préfèrent, des tournures qui leur appartiennent en propre, et lorsqu'on est arrivé à saisir ce que nous appellerions volontiers leurs faiblesses, rien n'empêche plus de marcher d'un pas sûr vers la reconstitution de tout l'œuvre d'un artiste.

Jusqu'ici nous n'avons parlé que de la galerie supérieure dont l'élégante composition serait bien faite, en tous les cas, pour donner l'idée d'une illustre origine[4]. Mais notre admiration doit s'étendre également au reste de la façade qui ne laisse pas d'accuser la même main; car Bullant, évidemment, a seul pu, dans l'application du faux principe romain de la superposition de deux

1. Une console absolument semblable à celles de Belloy est dessinée dans le grand ouvrage de Baltard, *Paris et ses monuments*, 1805, pl. IX. Elle décorait la partie du château d'Écouen, démolie par le prince de Condé en 1787. Quant aux frises ornées de bucranes et de rosaces, on les voit principalement sur l'avant-corps de la terrasse.

2. L'époque de ce voyage a été discutée par M. de Montaiglon dans les *Archives de l'art français*, 1re série, XI, 327; mais tous ses raisonnements n'ont pour point de départ que le château d'Écouen. Suivant nous, la présence des ornements signalés plus haut, et dont quelques-uns sont reproduits dans la *Reigle d'architecture des cinq manières de colonnes*, milite tout aussi bien que les chapiteaux du grand portique, « imitation flagrante de ceux des colonnes du temple de Jupiter Stator, à Rome », en faveur d'un déplacement au début de la carrière de l'artiste

3. Berty adopte l'année 1515 (*les Grands Architectes français*, p. 151); avec M. de Montaiglon, nous croyons que l'on peut facilement remonter un peu plus haut. Cf. *Archives de l'art français*, 1re série, XI, 317.

4. Toutes les colonnettes de la balustrade appartiennent à l'ordre dorique et des triglyphes figurent dans la corniche.

membres d'architecture naturellement ennemis l'un de l'autre, tels que le plein-cintre et la plate-bande, conserver ainsi au premier toute la grâce habituelle aux productions de la Renaissance à ses débuts, tandis que la seconde étale une richesse de bon aloi. Quant au fronton, il est peu élevé, suivant les modèles les plus excellents. Puis, comme cette partie de la décoration ne doit pas se détacher sur le ciel, mais simplement faire placage, l'architecte a eu l'heureuse idée de dresser, en arrière de chaque acrotère, un lanternon à triple étage. De la sorte, sur les côtés principalement, se trouve atténué un vide considérable, et l'harmonie de l'ensemble gagne beaucoup à cette innovation[1].

Tout ce que nous avons dit de l'église de Belloy doit-il s'appliquer à celle de Sarcelles[2], qui est seulement de quatre ou cinq années plus jeune? Bien des raisons militent en faveur de l'affirmative. La composition est moins riche, il est vrai, mais elle procède entièrement du même esprit. Nous ferons remarquer surtout l'importance de l'entablement jeté au-dessus des deux archivoltes de l'unique baie d'entrée[3]. Les magnifiques colonnes corinthiennes qui le supportent sont faites pour donner un avant-goût de ce qui nous attend à Écouen. En outre, l'ornementation des moindres parties a ce caractère étudié qui est le propre du maître[4]. On sent, d'ailleurs, que Jean Bullant est de plus en plus avancé dans la culture de son art, car les emprunts faits encore naguère à la première Renaissance ont entièrement disparu[5].

De Sarcelles à Villiers-le-Bel la distance est insignifiante[6]; aussi ne sommes-nous pas étonné de retrouver dans ce village le grand architecte d'Écouen. Sa présence y a même été déjà signalée par un illustre critique, auquel nous ne saurions mieux faire que d'emprunter les lignes suivantes :

« A l'église de Villiers-le-Bel », dit M. de Montaiglon, « deux contreforts, reconstruits dans la seconde moitié du XVI[e] siècle[7] et qui jurent avec

1. A l'époque où fut bâti le portail qui vient de nous retenir si longtemps, le seigneur du lieu était Guillaume de Belloy, dont la tombe se voit encore dans une chapelle de gauche qu'elle est reproduite dans les *Inscriptions de la France* par le baron de Guilhermy, II, 466, Ce serait donc à l'instigation de cet héritier d'une vieille famille de chevalerie, déjà célèbre au temps de Philippe-Auguste, que Jean Bullant aurait produit son premier chef-d'œuvre. Cf. *Généalogie de la maison de Belloy*. Paris, 1737.

2. Petit village à 3 kilomètres au sud d'Ecouen.

3. Au niveau de la corniche une porte est ouverte dans les contreforts de la façade, en sorte que cet entablement, par son épaisseur considérable, joue le rôle de galerie.

4. Les sculptures du tympan rappellent celles qui se voient, à la même place, à Belloy

5. Cette belle façade a été bâtie aux frais de la famille Popincourt du Plessis, qui possédait depuis longues années la seigneurie de Sarcelles. On peut en voir une gravure dans le *Magasin pittoresque*, XLVIII[e] année, p. 141.

6. Un kilomètre et demi, tout au plus.

7. L'un de ces contreforts est daté de 1545 et l'autre de 1550; M. de Montaiglon a donc commis une légère erreur sur ce point.

tout le reste, portent la marque du goût de Jean Bullant d'une manière qui me paraît saisissante. Leur culée, dont les côtés ont une largeur quatre à cinq fois plus grande que les faces antérieure et postérieure, est décorée comme un pilastre; les grandes feuilles du chapiteau qui surmonte les cannelures, la hauteur de la frise, l'importance et la saillie de l'entablement, la richesse des moulures, en font comme un morceau d'école et une œuvre de détail, dans laquelle l'auteur du Traité des ordres aura voulu montrer toute sa science classique. Ces contreforts sont aussi mal à leur place que possible et ne tiennent à rien de ce qui les entoure, mais en eux-mêmes ils constituent une œuvre d'une rare perfection[1].»

Poursuivons notre enquête. A Luzarches, l'église Saint-Damien présente une façade tout entière reconstruite vers la fin du règne de Henri II. L'ensemble n'en est pas très gracieux, et cela tient surtout à ce qu'un rez-de-chaussée démesurément large supporte sans transition un pignon colossal. Il est vrai que pareille disposition était, en quelque sorte, dictée d'avance et l'on ne saurait blâmer l'architecte d'avoir nettement accusé les divisions intérieures de l'édifice, au lieu d'élever, suivant la mode romaine, un de ces grands paravents qui laissent dans la plus complète ignorance sur ce qui se trouve derrière eux. Mais, en revanche, rien ne lui commandait de rejeter sa double porte centrale au fond d'une immense arcade, où elle joue avec tout ce qui l'accompagne le rôle de remplissage[2]. L'effet de cet arrangement paraît d'autant plus singulier que le contraste produit par la forte saillie des colonnes jumelles, étagées de chaque côté[3], est en réalité plus grand.

Néanmoins, une chose nous préoccupe dans cette façade qui, évidemment, n'a pas été conçue par un esprit ordinaire. La frise qui sert de principal motif d'ornementation à la double entrée signalée tout à l'heure est régulièrement interrompue par des triglyphes, entre lesquels des bucranes alternent avec des rosaces. Il en est de même au-dessus de la grande arcade, à une légère différence près, car, en cet endroit, les bucranes sont remplacés par

1 *Arch. de l'art français*, 1re série, XI, 317. M. de Montaiglon, parmi les églises auxquelles Jean Bullant a probablement mis la main, cite encore celle d'Ecouen. « Elle est accompagnée, dit-il, d'une base de clocher d'autant plus lourde, que la construction est restée en route et n'a peut-être pas la moitié de la hauteur projetée, mais une certaine ressemblance avec les lanternons employés par Bullant au pavillon des Tuileries me tenait croire que le dessin en a pu être donné par lui. »

2 A l'intérieur de l'arcade, la voûte est divisée en riches compartiments. Au centre, Dieu bénissant, entouré des symboles des quatre évangélistes; sur les côtés, deux grands bas-reliefs, dont l'un figure la naissance de la Vierge et l'autre une scène de miracle. Puis des satyres mêlés aux instruments de la Passion.

3. Le premier ordre est dorique et le second ionique. Voir, dans le *Magasin pittoresque* (I, 276), une vue de cette façade.

des Saintes-Faces[1]. Or, quand on sait, d'une part, à la date où nous sommes, combien il est difficile, en dehors de l'œuvre de Jean Bullant, de rien signaler qui ressemble à ce que nous indiquons[2], d'une autre, quelle courte distance séparait Luzarches d'Écouen, l'hésitation n'est pas possible. Le maître, d'ailleurs, arrivé à

PARTIE INTERIEURE DE L'ÉGLISE DU MESNIL-AUBRY

l'apogée de sa gloire, devait aimer à se reposer de la sorte de travaux plus importants, outre qu'il se voyait parfois obligé de répondre aux sollicitations dont il était accablé.

Mais, là même où l'on se faisait honneur d'avoir recours à son talent, il ne faut pas croire que pleine liberté lui fût laissée en toutes choses. Si, jusqu'à

1. C'est l'idée païenne du sacrifice interprétée au point de vue chrétien.

2. Philibert de l'Orme a aussi prodigué les frises doriques, notamment à Anet; mais, entre les triglyphes, ne figurent jamais que des patères à ombilic. Il n'y a pas, à cette place, la moindre trace de bucranes, soit dans ses constructions, soit dans ses écrits. Cf. *Le premier livre d'Architecture*, p. 227.

un certain point, aucune objection n'était soulevée relativement à l'extérieur des temples, à l'intérieur, au contraire, on entendait le plus possible conserver les formes pratiquées depuis trois siècles. De là cette sorte de compromis dont nous retrouvons la première trace à Luzarches. Tandis que le moyen âge domine dans le tracé des arcs, aussi bien aux fenêtres qu'à la séparation des nefs, que les voûtes se distinguent à peine de celles précédemment en usage, le nouveau style envahit l'ornementation proprement dite, qui revêt, grâce à lui, un caractère tout particulier. C'est ainsi, par exemple, qu'au lieu des élégantes corbeilles de feuillages où s'étalaient en général les produits d'une végétation locale, nous voyons se répéter à l'infini le sévère chapiteau dorique. Et comme ce dernier sans doute eût paru trop maigre, que difficilement son abaque se fût prêté à recevoir un faisceau de nervures, on a imaginé d'interposer entre lui et la retombée des voûtes un entablement complet. Rien n'y manque, pas même les triglyphes qui se reproduisent sur les quatre faces de ce dé colossal.

Que semblable création soit réellement belle, nous ne saurions le dire; elle offre l'inconvénient de tout membre d'architecture qui est distrait de son rôle. Chaque fois, en effet, qu'une colonne se trouve placée sous un arc quelconque, il n'y a pas de raison pour la charger d'ornements et de moulures que requiert uniquement la plate-bande. Sans doute Bullant aurait pu, pour sa justification, invoquer l'exemple de l'Italie, qui, en bien des cas, a ainsi abusé des admirables ressources léguées par la classique antiquité[1]; mais, en chaque pays, il ne faut prendre que ce qui est véritablement digne des honneurs de la reproduction. Du reste, nous n'aurions pas aussi longtemps appuyé sur ce détail, s'il ne servait à caractériser toute une série d'édifices religieux dans la région dont Écouen est le centre. Il importe de déterminer clairement quelle est l'origine d'un motif architectonique, évidemment cher à celui qui, chez nous, l'a multiplié dans les limites de son pouvoir.

Maintenant notre attribution à Jean Bullant des premières travées de l'église de Luzarches ne souffre-t-elle aucune difficulté? Évidemment non, si la façade, comme nous croyons l'avoir établi, se trouve être de sa main. L'une et l'autre partie ont été élevées en même temps et il n'est pas probable que, sans utilité, on ait fait appel à deux architectes différents. Puis, à la date indiquée, vers 1555 environ, l'emploi de purs chapiteaux doriques avec leur accompagnement obligé de triglyphes est presque équivalent à une signature. Il ne nous reste donc à choisir qu'entre un très petit nombre de maîtres et, dans le cas

1. Notamment au *cortile* de Saint-Ambroise, à Milan.

présent, le nom mis en avant se présente à nous d'une manière si naturelle que tout fait un devoir de l'accepter.

En second lieu, il ne faut pas oublier que les églises dont nous nous occupons sont généralement répandues sur les vastes domaines des Montmorency; le connétable a donc pu tout naturellement avoir recours à son architecte favori. Quant à l'ordre dans lequel auraient été exécutées ces diverses constructions, rien n'empêche de l'établir d'une manière à peu près certaine. C'est à Goussainville que fut fait, en 1559, le second essai du système décoratif que nous avons signalé à Luzarches[1]; puis un peu plus tard Jean Bullant travailla à l'église de l'Isle-Adam, qui était achevée en 1567[2]. Enfin nous le retrouvons à Maffliers[3], ainsi qu'au Mesnil-Aubry. Ce dernier édifice porte le millésime de 1582, et, nous ne l'ignorons pas, à pareille date, depuis quatre ans déjà, le maître était descendu dans la tombe[4]. Mais, outre qu'il s'agit ici de l'achèvement des voûtes[5], nous n'avons jamais prétendu que Jean Bullant ait tout conduit de sa propre main. Après avoir créé un genre, sans plus s'occuper de la mise en œuvre, il a dû bien souvent se contenter de fournir des dessins.

II

Si, grâce à certains rapprochements, il est permis de combler les lacunes de l'histoire, incontestablement doit-on jouir de toute liberté pour arracher aux textes leurs secrets. C'est pourquoi, lorsque nous rencontrons dans un ouvrage trop peu connu[6], qu'à la date du 25 septembre 1552, Pierre Lemercier, suivant acte passé devant Me Ledru, notaire à Pontoise, reçut mission de terminer la haute tour

1. La date de 1559 et non pas 1569, comme le dit M. de Guilhermy (*Inscriptions de la France*, II, 574), se lit sur un contrefort du chevet, au-dessous de l'écusson d'Anne de Montmorency.

2. Cette date est celle des nefs, qui seules nous intéressent en ce moment. Quant au portail, il était d'environ trente ans plus ancien et l'œuvre d'un tout autre architecte. Mais il n'en reste plus que des débris, assez bien reproduits dans la restauration moderne.

3 Le chœur seul appartient au XVIe siècle; c'est un type charmant, que nous regrettons de ne pouvoir reproduire. A son sujet on a prononcé le nom, paraît-il, de Philibert de l'Orme; mais l'erreur est manifeste, bien que dans *Le premier livre d'Architecture*, p. 145, se trouve un dessin qui puisse donner quelque peu à réfléchir.

4 Le 10 octobre 1578.

5 La date en question se lit, en effet, sur une clef de voûte. Nous pouvons ajouter que l'on ne cessa de bâtir, durant tout le XVIe siècle, au Mesnil Aubry, car l'église actuelle en a remplacé une autre dont il reste encore le bas-côté septentrional, terminé seulement en 1531, mais dans le style flamboyant de l'ère précédente.

6. *Recherches historiques, archeologiques et biographiques sur la ville de Pontoise*, par l'abbé Trou. Pontoise, 1841, p. 94.

de l'église Saint-Maclou, ne pouvons-nous résister au désir de mettre cette révélation à profit en développant les conséquences qu'elle semble entraîner. Et d'abord n'est-on pas porté à croire que l'architecte en question, loin de faire pour la première fois l'expérience de ses forces, avait déjà, peu d'années auparavant, présidé à l'agrandissement du même édifice[1]. Quel autre que lui, en effet, a pu élever les deux nefs septentrionales, dont le style se retrouve dans les parties qui lui appartiennent sans contestation[2]? Et puis, s'il en était autrement, nous devrions chercher à l'opposé, c'est-à-dire du côté du midi, le complément d'une carrière qui n'a pu se borner à des travaux relativement de peu d'importance; car on ne saurait admettre que dans l'espace de trente ans, les administrateurs de la fabrique aient changé trois fois d'architecte. Mais l'examen le plus superficiel s'oppose à pareille tentative, et si une chose paraît certaine, c'est que Pierre Lemercier ne dut pas prolonger ses jours beaucoup au delà de 1560.

Seulement laissait-il un continuateur de son œuvre et la même famille a-t-elle fourni l'homme de talent qui, peu d'années plus tard, transforma à son tour la partie méridionale[3]? Bien qu'aucun document ne nous le fasse savoir d'une manière indubitable, il y a bien des motifs pour qu'il en soit de la sorte, et voici comment nous raisonnons. Tous les biographes qui se sont occupés de Jacques Lemercier, le célèbre architecte de la Sorbonne, du Palais-Royal et de tant d'autres monuments parisiens sont tombés d'accord pour le faire naître à Pontoise, dans les dernières années du XVI[e] siècle[4]. Même les mieux renseignés sur ce point, après avoir avancé la date de 1590, ont fini par accepter définitivement celle de 1585. Or, quand on réfléchit aux habitudes des temps qui nous occupent, que l'on voit presque partout le fils embrasser la profession de son père, est-il donc trop hardi de supposer que les deux artistes dont les noms ont été successivement prononcés aient pu faire partie de la même famille? Dans ce cas, il est vrai, une génération ferait défaut, et Pierre ne pourrait être considéré que comme l'aïeul de Jacques. Mais c'est précisément cette lacune qui vient en aide à tout notre système. Elle explique ce que la différence de style nous avait fait

1. L'église Saint-Maclou n'avait primitivement qu'une seule nef. C'est vers 1525 environ que l'on songea à ajouter des collatéraux, en commençant par le côté nord.

2. Nous conseillons, à ce sujet, d'examiner surtout la décoration de la porte qui s'ouvre du côté de l'orient.

3. La construction de la nef méridionale commença du côté du chœur où nous trouvons, au-dessus d'une porte flanquée de colonnes feuillagées, la date de 566. Puis, quelques travées plus loin, un bas-relief représentant *un marchand de draps à son comptoir* est indiqué comme ayant été exécuté en 570. Enfin, une clef de voûte, dans le voisinage de la façade, est timbrée de 1578. Toutes ces dates, à notre connaissance, n'ont jamais encore été signalées jusqu'ici.

4. Piganiol, *Description de Paris et de ses environs*. Paris, 1765. — Grosley, *Éphémérides*. Paris, 1811. — Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*. Paris, 1830. - Jal, *Dictionnaire artistique*, Paris, 1867. — Lance, *Dictionnaire des Architectes français*, 1872.

pressentir il y a peu d'instants. On sent dans la partie méridionale de Saint-Maclou une autre main que du côté du nord, même en tenant compte des changements nécessités par l'époque où l'une et l'autre constructions ont été exécutées.

Ainsi, d'après ce qui précède, aux Métezeau, aux Chambiges, aux Du Cerceau, faut-il joindre maintenant les Lemercier. Sans doute, à ce sujet la dernière preuve n'est pas faite, mais il faut avouer cependant que la question se trouve aujourd'hui singulièrement avancée. Toutes les probabilités sont pour nous, et nul doute que le document cherché ne fasse un jour son apparition.

Quoi qu'il arrive, du reste, on ne pourra éternellement s'empêcher d'admirer avec quelle grâce légère les colonnes placées à la séparation des deux nefs septentrionales ont été conçues. Les chapiteaux surtout atteignent un tel degré de perfection, qu'en les voyant, il est difficile de ne pas songer au merveilleux monument du cardinal Louis de Bourbon, à Saint-Denis. C'est la même finesse d'exécution, le même charme dans l'arrangement des moindres détails. L'ornementation, lorsqu'elle est traitée de cette manière, devient de l'art le plus élevé et, si une chose a lieu de nous étonner, c'est que de semblables chefs-d'œuvre n'aient pas été depuis longtemps popularisés.

Facilement pourrions-nous encore vanter la porte qui s'ouvre à l'orient, tout à côté de l'abside. C'est un élégant spécimen de ce que le règne de François I[er] a vu élever de mieux en ce genre[1]. Nous en dirons autant des grands pilastres qui, sur le flanc nord, accusent les travées et remplissent le rôle de contreforts[2]. Du reste, pour apprécier sainement la haute valeur de cette belle architecture, il suffit de se transporter au midi, où les mêmes motifs ont été traités d'une manière bien différente[3]. Avec le fils de Pierre Lemercier, qui subissait, il est vrai, l'influence de son temps, le règne de la lourdeur compassée fait invasion à Saint-Maclou. A peine arrive-t-on à comprendre qu'en un si petit nombre d'années il se soit opéré un pareil changement. Tout cela, en

1. Parmi les ornements sculptés sur les pieds-droits figurent tous les objets destinés au culte, tels que calices, burettes chandeliers, etc. Ce genre de décoration est assez rare à l époque de la Renaissance; nous ne l'avons trouvé jusqu'ici qu'à l'église Saint-Symphorien de Tours et au tombeau d'Armand de Biron, évêque de Sarlat, dans la chapelle haute du château de Biron, en Périgord.

2. La plupart sont chargés d'ornements funèbres (bières, pelles, pics, têtes de mort avec l'inscription : *Memento mori*), dont la présence est expliquée par le voisinage du cimetière. Rien n'empêcherait, il est vrai, que de ce côté-là ne se fût trouvé jadis le champ du dernier repos, mais ce n'est pas de l'ornementation indiquée qu'il faudrait en induire l'existence. Au midi, en effet, bien que la déclivité du sol interdise de mettre le même motif en avant, se voit également une tête de mort. Puis il est bien connu que de semblables emblèmes étaient très répandus au XVI[e] siècle. Nous les avons déjà signalés (t. I[er], p. 159) jusque sur les montants de fenêtres de la salle des Gardes, au château de Nantouillet, où, certes, ils ne pouvaient avoir la signification que l'on se plaît a leur donner.

3. Là, tous les pilastres sont censés appartenir à l'ordre composite; mais l'architecte, en réalité, y a mis beaucoup du sien.

définitive, peut paraître plus classique; mais, au point de vue de l'art véritable, qui fait à la fois œuvre de science et de sentiment, le résultat obtenu est infiniment moins satisfaisant[1].

III

Déjà, à propos de Montjavoult, nous avons eu à parler de l'école de Gisors[2]. Si nous ne nous trompons, c'est également vers ce foyer artistique que se tournèrent les habitants de Magny[3], lorsque l'idée leur vint de se mettre à l'unisson de ce qui se faisait ailleurs. En effet, dans les embellissements de l'église Notre-Dame, qui se prolongèrent une quinzaine d'années environ[4], rien ne rappelle les évolutions architectoniques constatées à Pontoise, et quant à aller chercher plus loin encore le « maistre masson » qui a conduit tout l'ouvrage, la chose offre de telles difficultés que, si l'on n'a pour se guider des indices absolument certains, il devient dangereux de s'aventurer sur ce terrain.

Sans aucun doute, ainsi que le disait récemment un jeune critique dont nous estimons beaucoup le goût fin et délicat, « la décoration extérieure des chapelles, non plus que celle du bras du transsept, ne serait pas indigne d'être rapprochée, pour certains détails, de l'œuvre d'Écouen[5] »; mais ce n'est pas une raison pour se lancer dans des hypothèses que rien ne viendrait justifier. Nous ne trouvons pas à Magny les traits éminemment caractéristiques de toute construction élevée par Jean Bullant, ceux-là seulement qui peuvent, en quelque sorte, remplacer sa signature. En leur absence le reste n'a pas une grande signification et rentre dans le domaine commun aux différents architectes d'une même époque.

Bien plutôt pensons-nous qu'une interruption dans les travaux de la grande église de Gisors permit à Jehan Grappin, le plus célèbre de cette famille d'ar-

1 La partie la meilleure est aussi la plus ancienne. Nous voulons parler de la porte également ouverte à l'orient, en pendant de celle indiquée précédemment. Elle est datée de 1566 et rappelle, par sa riche ornementation de feuillages, la façade de l'église d'Othis (Seine-et-Marne). A ce sujet, il est impossible de ne pas faire remarquer combien se trouve justifiée l'opinion que nous avons émise (t. Ier, p. 146), relativement à la date d'un édifice que M. Aufauvre voulait faire remonter au regne de Henr. II.

2 T. Ier, p. 70.

3. Chef-lieu de canton de l'arrondissement de Mantes.

4. De 1548 à 1561, si l'on s'en tient aux dates que nous avons relevées, la première, sur le portail, et la seconde au plafond d'une chapelle.

5. *Une œuvre inédite de Jean Bullant ou de son école,* par Louis Courajod. (*L'Art,* n° du 11 juillet 1880, p. 43.)

tistes dont M. de Laborde a révélé les noms en 1849[1], d'aller faire, à une courte distance, plein essai de son talent. Notre opinion à ce sujet ne se base pas, il est vrai, sur une ressemblance parfaite entre les œuvres authentiques du maître

TRANSEPT DE L'ÉGLISE DE MAGNY.

et le monument objet de la discussion. Mais il ne faut pas oublier que dans les siècles où un grand mouvement agite les esprits, l'architecture se transforme avec une incroyable rapidité. Rien n'est donc moins étonnant que de voir, à

1. *Gisors. Documents tirés des archives de Saint-Gervais et Saint-Protais*, dans les *Annales archéologiques*, t. IX. — Jehan Grappin apparaît, dès l'année 1539, sous le titre de « tailleur et ymaginier » ; mais son rôle semble demeuré longtemps très effacé, du moins à Gisors. En 1558 seulement, il est qualifié de « maistre masson », sans doute à la mort de son père Robert Grappin. Dans tous les cas, nous le voyons travailler d'une manière ininterrompue à l'église Saint-Gervais et Saint-Protais, de 1569 à 1579, et c'est à lui qu'est due la grosse tour sud de la façade.

vingt années de distance, procéder différemment. Cependant, devons-nous ajouter, si Jehan Grappin a modifié sa manière, il ne l'a pas changée à ce point qu'elle ne soit toujours et partout facilement reconnaissable. Les niches qu'il multipliera, par exemple, à Gisors, entre deux colonnes appartenant à un ordre quelconque, il les avait déjà, depuis longtemps, creusées à Magny, non seulement dans les ébrasements du portail, contrairement à ce qui se faisait ailleurs à la même époque, mais encore en un grand nombre d'autres endroits où l'on ne s'attendait guère à rencontrer ce genre de décoration[1]. Par là, il entrait plus franchement qu'aucun de ses devanciers dans la voie de l'imitation romaine, et l'espace qui lui restait à franchir pour atteindre à l'apogée de l'art réputé classique ne pouvait manquer de se rétrécir chaque jour.

Aussi, après avoir examiné les diverses parties de cet ensemble remarquable, chercherait-on vainement à établir une répartition des responsabilités. Les chapelles exécutées au début du règne de Charles IX, avec leurs plafonds à riches compartiments, mais sans reliefs trop saillants, sorte de broderie continue jetée au-dessus de la tête des fidèles, loin de dénoter une autre main que le portail, conservent avec lui un véritable air de famille. Tout ce qu'on peut dire en réalité, c'est que l'architecte, loin de demeurer immobile dans la science qu'il savait si bien pratiquer, a fait suivre à son talent une marche régulière. Et puis, chose digne de remarque, les deux campagnes dont nous retrouvons les traces à Magny correspondent exactement aux temps de liberté laissés à Jehan Grappin par les travaux de Gisors. De 1543 à 1548 il put s'installer au lieu nouveau où on l'appelait, comme de 1558 à 1561, rien ne l'empêcha de répondre une seconde fois aux désirs de la fabrique[2] en venant compléter l'œuvre commencée.

Bien que dès maintenant une vive lumière soit jetée sur une existence trop peu connue, que certaines lacunes importantes se trouvent presque comblées, il n'en reste pas moins à cette occasion de sérieux devoirs à remplir encore. Nous ne pouvons oublier qu'à une très courte distance de Magny, dans le village de Saint-Gervais, s'élève une charmante église dont le portail se réclame également de l'architecte nommé tout à l'heure. Seulement, comme la construction est de deux années postérieure[3], si l'ensemble demeure à peu

1. Les dais-consoles destinés à abriter d'un côté et à soutenir de l'autre les statuettes placées dans les voussures ont chacune de leurs faces occupée par une niche contenant un vase.

2. Si nous parlons de la fabrique et non pas du seigneur de Magny, Nicolas de Neufville, dont le nom a été souvent prononcé au cours de notre travail sur Fontainebleau, c'est que la première opinion se justifie uniquement par l'usage, tandis que la seconde requerrait, comme appui, des armoiries, des monogrammes ou toute autre représentation analogue.

3. La date de 1550 est gravée en un endroit très apparent

près le même que précédemment, il faut reconnaître que les détails accusent dans leur exécution un sensible progrès. En outre, pour la première fois peut-être, apparaît dans un monument français l'ornement courant désigné sous le nom de *postes*[1], et sa présence est la preuve incontestable d'un mouvement de plus en plus prononcé vers l'antiquité. Quant aux grecques surmontées d'un rang d'oves sur chaque face de l'architrave, aux admirables rinceaux de la frise, aux denticules de la corniche, contentons-nous d'en recommander l'examen à quiconque, négligeant les chemins battus, visitera un édifice, bien digne à tous égards de figurer au premier rang[2].

Si l'église de Saint-Gervais est à peine mentionnée dans les ouvrages mêmes qui traitent spécialement du Vexin, en revanche celle de Vétheuil a déjà eu les honneurs de trois monographies[3]. Ce qui n'empêche pas d'être assez mal renseigné jusqu'ici à son sujet, car, d'un côté, les questions soulevées ont été pour la plupart résolues d'une manière peu satisfaisante et, de l'autre, certains points du plus haut intérêt sont tellement demeurés dans l'ombre que, vainement, chercherait-on à quelle opinion ils ont jamais pu donner lieu. Et pourtant, il eût suffi d'ouvrir les yeux pour découvrir toute l'histoire du monument inscrite sur ses propres murailles. Mais on ne voulait voir qu'une partie de ce qui existait, et encore, dans l'interprétation, allait-on à l'encontre de la vérité. C'est ainsi que de la présence du chiffre officiel de Henri II et de Catherine de Médicis, en divers endroits de la porte méridionale[4], on a conclu

1. Parce que les volutes dont il est formé ont l'air de courir les unes après les autres. C'est, en définitive, une sorte d'enroulement qui se reproduit sans cesse.

2. L'église de Saint-Gervais, qui le croirait? n'est même pas classée comme monument historique.

3. Gailhabaud est le premier qui ait parlé de l'église de Vétheuil, dans le tome IV[e] de ses *Monuments anciens et modernes*. Paris, 1850. Puis vient un travail de M. l'abbé Amaury (*Notice sur Vetheuil et son église*, in-8° de 38 pages, rapidement arrivé à sa seconde édition. Mantes, 1862 et 1865. Enfin, dans les *Archives de la commission des monuments historiques* nous trouvons une étude, avec planches, de M. Alphonse Durand, l'architecte chargé de la restauration.

4. Voir à ce sujet le savant article publié par M. Charles Lenormant dans la *Revue numismatique* (année 1841, p. 424). Si le chiffre en question n'eût eu le sens que nous lui donnons, on ne le retrouverait pas sur un émail du Louvre, daté de 1552, et représentant Henri II et Catherine de Médicis agenouillés devant un prie-Dieu. En outre, la reine ne se fût pas crue obligée de le conserver après la mort de son époux, ainsi que nous le voyons sur la médaille où elle est figurée en costume de veuve (*Trésor de numismatique*, I[re] partie, pl. XXI), sur la colonne de l'hôtel de Soissons, bâti en 1572, etc. Tout ce que l'on peut dire, c'est que la similitude existant entre un C accolé au jambage d'un H et un D composé lui-même d'un C retourné et d'un jambage a pu donner aux courtisans, avec la complicité tacite du roi, l'idée d'appliquer à la maîtresse ce qui servait à désigner la femme légitime. Mais cette interprétation ne se rencontre dans aucun auteur avant la fin du XVIII[e] siècle. D'ailleurs, les contemporains n'avaient pas les idées que nous nous faisons aujourd'hui sur les sentiments qui portaient Henri II vers Diane de Poitiers : « Ce prince n'est guère adonné aux femmes », écrivait Marino Cavalli en 1546, la sienne lui suffit; pour la conversation, il s'en tient à celle de madame la sénéchale de Normandie, âgée de quarante-huit ans (elle avait ainsi vingt ans de plus que Henri II, né seulement en 1518). Il a pour elle une tendresse véritable, mais on pense qu'il n'y a rien là de lascif, que c'est comme entre mère et fils; on affirme que cette dame a entrepris d'endoctriner, de corriger, de conseiller M. le Dauphin, et de le pousser à toutes les actions dignes de lui; et son rôle en effet lui réussit à merveille. » *Relations des ambassadeurs vénitiens*, I, 287. De son côté, Brantôme, qui n'était pas, on le

à l'immixtion de ces souverains dans l'achèvement des nefs[1]. D'ailleurs, à Vétheuil, il n'est partout question que de personnes royales et François I^er^, paraît-il, eût rendu inutile la bonne volonté de son fils, si la guerre ne se fût subitement rallumée en Milanais. Mais, pour asseoir cette opinion, il faudrait pouvoir montrer autre chose que des emblèmes, voire même des monogrammes. Ces différents signes n'ont qu'une valeur de date, chaque fois qu'il s'agit non d'un simple bienfaiteur, mais du chef d'un grand empire. La salamandre, en particulier, figure sur une foule de monuments dont le roi chevalier n'a jamais soupçonné l'existence, bien loin qu'il ait contribué en quoi que ce soit à leur construction.

Chose singulière toutefois! Tandis que l'on accordait une grande importance à des indications évidemment erronées, nul effort n'était fait pour expliquer les deux lettres, répétées un grand nombre de fois sur les trois arcs qui soutiennent le plafond d'un élégant portique. On semblait croire que le hasard seul eût présidé au choix de ces L et de ces A, habilement utilisés en manière d'ornements. Personne ne devinait en eux un document de premier ordre, celui-là même qui était destiné à renverser tout l'échafaudage de suppositions élevé jusqu'alors.

En effet, pour peu que l'on étudie l'histoire de la contrée, on ne tarde pas à s'apercevoir qu'au XVI^e^ siècle Vétheuil dépendait de la puissante seigneurie de la Roche-Guyon. C'est donc uniquement de ce côté qu'il faut aller chercher les éléments de la solution qui nous occupe. Et véritablement ils ne sauraient se faire désirer longtemps, car tout d'abord nous voyons que, par suite de deux morts inopinées, Louis de Silly, en 1537, demeura seul maître de l'héritage paternel[2]. Douze ans plus tard il épousait Anne de Laval[3], ce qui nous donne l'explication de la seconde lettre et complète ainsi les renseignements cherchés. Au lieu de la brillante origine que l'on se plaisait à lui accorder, le portail en question a tout simplement été construit aux frais de deux personnages assez peu connus, et, n'était le désir de pénétrer un secret trop longtemps

sait, ennemi des scandales, a dit en parlant de Catherine de Médicis : « Elle se fit tellement aymer du roy son beau père, et du roy Henry son mary, que, demeurant dix ans sans produire lignée, il y eut force personnes qui persuadèrent au roy et à M. le Dauphin son mary de la respudier, car il estoit besoing d'avoir de la lignée en France : jamais ny l'un ny l'autre n'y voulurent consentir, tant ils l'aymoient ». *(Vies des dames illustres.)*

1. Amaury, *op. cit.*, p. 16 et 38.

2. La maison de Silly n'était que depuis peu de temps en possession de la seigneurie de la Roche-Guyon, laissée par Guy VII, dernier descendant de la famille de ce nom, à sa fille Marie. Cette dernière, vers l'an 1500, fut unie à Bertin de Silly, dont elle eut trois fils, Charles, Nicolas et Louis. (Cf. père Anselme, *Histoire généalogique*, etc., VIII, 172.)

3. Fille de Guy XVI, comte de Laval, et d'Anne de Montmorency.

E Sadoux sc

Imp A Quantin

EGLISE DE VETHEUIL

gardé, jamais peut-être leurs noms n'eussent seulement frappé nos oreilles[1].

Quoi qu'il en soit, il est difficile maintenant de ne pas se demander à quelle occasion Louis de Silly et sa femme prirent la résolution de faire continuer les travaux de l'église de Vétheuil, interrompus depuis de longues années[2]. Si nous ne nous trompons, c'est à un heureux événement de famille que l'édifice est redevable de son dernier complément. Le seigneur de la Roche-Guyon, bien que marié en 1539, était demeuré sans héritier jusqu'en 1551. Mais à cette date, la naissance d'un fils, en venant combler tous ses vœux, dut forcément entraîner avec elle de nombreux actes de générosité. Rien n'empêcherait même, dans le cas présent, de croire à des promesses faites par avance, car il s'agit d'une église consacrée à la Vierge et qui, alors comme aujourd'hui, était le but d'un pèlerinage fréquenté. Loin de contredire cette opinion, le style employé, d'ailleurs, soit dans la partie supérieure de la façade, soit dans le portique méridional, ne fait, au contraire, que lui donner plus de poids. Nous sommes bien en présence d'une construction qui rappelle le milieu du XVI^e^ siècle. Et puis, est-ce faire preuve de trop de hardiesse que de supposer à l'artiste, qui a semé sur les murs des dauphins à profusion, une intention secrète que chacun devinait facilement? Cet emblème, autrement, n'eût eu aucune raison d'être joint au croissant de Henri II, et Louis de Silly, en faisant sculpter le chiffre dont il a été question au début, avait suffisamment affirmé sa loyauté envers le souverain. Donc, tout ici parle en faveur d'une sorte d'ex-voto; nous avons sous les yeux un monument dont l'achèvement fut décidé en un jour d'allégresse, pour célébrer la venue d'un enfant d'autant mieux accueilli, qu'il avait été plus longtemps attendu.

Quant au nom de l'architecte chargé de répondre au désir qu'on lui exprimait, il s'impose à nous, pour ainsi dire, dès le premier instant. En 1551, Jehan Grappin, qui venait de terminer le portail de Saint-Gervais, était libre de son temps et nul doute qu'il ne jouît alors d'une grande réputation dans toute la contrée. Aussi la pensée se reporterait-elle vers lui immédiatement, quand bien même sa manière ne serait encore rappelée par une foule de détails. C'est là

1. Pas plus que l'abbé Amaury, M. Alphonse Durand ne parle des deux lettres indiquées. Cependant, il semble quelque peu avoir soupçonné la vérité, lorsqu'après la mention obligée du concours prêté par le roi de France à l'achèvement de l'église, il ajoute ces mots : « Il est probable que les grandes familles du pays s'associèrent à ce projet et contribuèrent à son exécution; la présence de leurs armoiries sur la façade et sur la porte principale semble du moins prêter à cette interprétation. » (*Archives de la commission des monuments historiques.*

2. Tout porte à croire que la date de 1533, inscrite sur une fenêtre de la sacristie, indique l'époque où eut lieu l'interruption dont nous parlons. Les trois nefs, dans leur ensemble, contrairement à l'opinion de l'abbé Amaury (*op. cit.*, p. 16), étaient alors achevées, et la façade occidentale atteignait déjà la hauteur des bas-côtés

gardé, jamais peut-être leurs noms n'eussent seulement frappé nos oreilles[1].

Quoi qu'il en soit, il est difficile maintenant de ne pas se demander à quelle occasion Louis de Silly et sa femme prirent la résolution de faire continuer les travaux de l'église de Vétheuil, interrompus depuis de longues années[2]. Si nous ne nous trompons, c'est à un heureux événement de famille que l'édifice est redevable de son dernier complément. Le seigneur de la Roche-Guyon, bien que marié en 1539, était demeuré sans héritier jusqu'en 1551. Mais à cette date, la naissance d'un fils, en venant combler tous ses vœux, dut forcément entraîner avec elle de nombreux actes de générosité. Rien n'empêcherait même, dans le cas présent, de croire à des promesses faites par avance, car il s'agit d'une église consacrée à la Vierge et qui, alors comme aujourd'hui, était le but d'un pèlerinage fréquenté. Loin de contredire cette opinion, le style employé, d'ailleurs, soit dans la partie supérieure de la façade, soit dans le portique méridional, ne fait, au contraire, que lui donner plus de poids. Nous sommes bien en présence d'une construction qui rappelle le milieu du XVI^e^ siècle. Et puis, est-ce faire preuve de trop de hardiesse que de supposer à l'artiste, qui a semé sur les murs des dauphins à profusion, une intention secrète que chacun devinait facilement? Cet emblème, autrement, n'eût eu aucune raison d'être joint au croissant de Henri II, et Louis de Silly, en faisant sculpter le chiffre dont il a été question au début, avait suffisamment affirmé sa loyauté envers le souverain. Donc, tout ici parle en faveur d'une sorte d'ex-voto; nous avons sous les yeux un monument dont l'achèvement fut décidé en un jour d'allégresse, pour célébrer la venue d'un enfant d'autant mieux accueilli, qu'il avait été plus longtemps attendu.

Quant au nom de l'architecte chargé de répondre au désir qu'on lui exprimait, il s'impose à nous, pour ainsi dire, dès le premier instant. En 1551, Jehan Grappin, qui venait de terminer le portail de Saint-Gervais, était libre de son temps et nul doute qu'il ne jouît alors d'une grande réputation dans toute la contrée. Aussi la pensée se reporterait-elle vers lui immédiatement, quand bien même sa manière ne serait encore rappelée par une foule de détails. C'est là

1. Pas plus que l'abbé Amaury, M. Alphonse Durand ne parle des deux lettres indiquées. Cependant, il semble quelque peu avoir soupçonné la vérité, lorsqu'après la mention obligée du concours prêté par le roi de France à l'achèvement de l'église, il ajoute ces mots : « Il est probable que les grandes familles du pays s'associèrent à ce projet et contribuèrent à son exécution; la présence de leurs armoiries sur la façade et sur la porte principale semble du moins prêter à cette interprétation. » *(Archives de la commission des monuments historiques.)*

2. Tout porte à croire que la date de 1533, inscrite sur une fenêtre de la sacristie, indique l'époque où eut lieu l'interruption dont nous parlons. Les trois nefs, dans leur ensemble, contrairement à l'opinion de l'abbé Amaury (*op. cit.*, p. 16), étaient alors achevées, et la façade occidentale atteignait déjà la hauteur des bas-côtés.

évidemment qu'il a inauguré un genre dont il fera plus tard l'application à Magny, durant sa seconde campagne de travaux, et qui consiste à substituer aux voûtes d'autrefois de riches plafonds à compartiments variés et complètement couverts de sculptures. En revanche, il est vrai, des vases sont réservés dans la pierre, partout où un pan coupé a été évidé en forme de niche, absolument comme aux débuts du maître. Puis vient l'ornement, sur lequel nous avons attiré fortement l'attention et qui figure des volutes courant les unes après les autres.

Tout ce qui précède est le partage du portail méridional dont le plan, très habilement conçu, a été exécuté d'un seul jet. Du côté de l'occident, au contraire, Jehan Grappin se trouvait en face d'une construction qui atteignait déjà la moitié de la hauteur projetée. Il ne restait donc plus qu'à continuer l'œuvre de ses devanciers et nous sommes obligé de l'avouer, il a été moins heureux dans la circonstance qu'on n'était en droit de l'espérer. Auprès de la partie inférieure, qui date des meilleures années du règne de François I[er], ce qu'il a ajouté paraît quelque peu empreint de sécheresse et de raideur. Nous ne parvenons pas surtout à nous expliquer pourquoi il a terminé sa façade par un fronton circulaire; il y a là un manque de logique dont on ne trouverait peut-être pas d'exemple à une date aussi éloignée. En second lieu, il est bon de faire remarquer combien un entablement dorique était peu à sa place au-dessus d'un portail traité avec toute la grâce et toute la légèreté de la première Renaissance. Ce membre d'architecture diffère singulièrement, en outre, de ce que Jean Bullant, nous l'avons vu, exécutait à l'occasion. Moins de franchise respire dans l'adoption des formes antiques et une certaine monotonie résulte, entre les triglyphes, de la répétition du même ornement[1].

En dehors des monuments que nous avons cités et qui tous occupent la région au nord de Paris, c'est à peine si çà et là, dans le champ offert en ce moment à nos recherches, se présente matière à sérieux examen. A Mantes, les deux derniers étages du clocher de Saint-Maclou, bien que construits sous le règne de Henri II, sont absolument dépourvus d'intérêt, et nous devons aller jusqu'à Montfort-l'Amaury pour trouver enfin une disposition originale et qui sorte des données usitées en pareil cas. Vainement, en effet, chercherait-on dans une église une porte géminée qui soit ainsi surmontée de deux frontons aigus, avec bustes saillants d'homme et de femme, et autres ornements particu-

1. Il n'y a d'exception que sur les contreforts, où le peu d'espace dont on pouvait disposer a fait substituer un vase à une patère. Quant aux demi-métopes qui occupent les angles, on sait à quelles discussions leur emploi a donné lieu en Italie, lors de la construction de la *Libreria vecchia*, sur la *piazzetta* de Venise. Cf. Selvatico, *Guida di Venezia*.

lièrement propres aux maisons et aux châteaux[1]. L'artiste qui a exécuté ce détail, vers l'année 1535, s'est trompé évidemment et son talent eût plus facilement pu s'utiliser ailleurs; mais il n'en a pas moins laissé une œuvre charmante et, pour notre part, nous voudrions avoir beaucoup d'erreurs semblables à excuser[2].

A peu près dans le même temps on entreprit de voûter la haute nef qui était restée inachevée jusqu'alors. Mais soit que l'argent vînt à manquer subitement, soit par tout autre motif assez difficile à pénétrer, les premiers arcs-boutants destinés à rendre l'opération réalisable n'atteignaient pas encore leur entier achèvement, que le silence se fit de nouveau dans les chantiers. Quant à la durée de cet état de choses, elle ne semble pas avoir été moindre d'un demi-siècle, si nous en jugeons par les contreforts de l'abside dont le style rappelle quelque peu l'époque de Henri IV . Du reste, les arrêts de cette sorte se reproduisaient fréquemment dans les édifices religieux, comme nous pouvons le voir, par un nouvel exemple, à Saint-Basile d'Étampes. Là, une nef commencée vers le milieu du règne de François I[er] ne fut terminée, suivant une inscription, qu'en 1559[4]. Et l'on ne peut pas dire qu'il y eut simplement lenteur dans l'exécution, car la différence entre les deux parties dont le tout se compose est si profonde, qu'une longue interruption dans les travaux est seule capable de l'expliquer.

Enfin, si nous nous rapprochons de Paris, il ne sera pas inutile de jeter un coup d'œil sur l'église de Villeneuve-Saint-Georges. Sa façade, datée de 1549, est empreinte d'une grande sévérité, dont la beauté, toutefois, n'est pas exclue. Puis les côtés présentent deux petits portails intéressants, où se retrouve tout l'appareil du style dorique. Seulement, chose à signaler, dans les métopes, on ne voit, comme à Vétheuil, que des patères à ombilic.

IV

Après avoir considéré les monuments religieux au point de vue de leurs beautés architectoniques, nous devons porter notre attention sur les richesses mobilières dont ils reçoivent un dernier complément. Et d'abord, comme plus

1. Il ne s'agit pas ici de la porte principale, mais d'une entrée secondaire, sur le côté méridional.

2. Voir le dessin en tête de ce chapitre.

3. Le côté extérieur est enveloppé sur ses trois faces de pilastres corinthiens. Au-dessus, des niches peu profondes tiennent lieu d'entablement et, pour couronner le tout, des vases d'une forme bizarre sont réunis deux à deux.

4. On lit sur le mur extérieur, près de l'abside : *Faxit Deus perficiar*, 1559.

intimement lié à la construction, se présente l'art tout français de la peinture sur verre[1] qui, durant la première moitié du XVI^e^ siècle, jeta dans l'Ile-de-France un éclat singulier. C'était le temps où l'école de Beauvais dominait sans rivale des coteaux de la basse Seine à ceux du pays laonnois. La mort même d'Engrand Le Prince, en 1530, n'avait point arrêté son essor et les deux fils du maître, Jean et Nicolas, continuaient à répondre merveilleusement à tout ce que l'on était en droit d'attendre de leur origine. Bien plus, nous savons maintenant, d'une manière indubitable, que le grand sculpteur auquel sont dues les merveilleuses portes dont il a été précédemment question[2] ne laissa pas de s'adonner également aux pratiques de la peinture translucide[3]. Seulement, au lieu de suivre de point en point l'exemple qu'il avait sous les yeux, Jean Le Pot en ces matières sut créer un genre tout particulier, qui ne tardera pas à attirer notre attention[4]. Quant à son frère, appelé Nicolas, comme le second des Le Prince avec lequel il a été souvent confondu[5], l'histoire se contente de nous dire qu'il jouissait d'une grande célébrité[6]. Mais ce renseignement n'offre rien d'assez précis pour que l'on puisse directement atteindre un résultat satisfaisant. Il ne reste que la ressource de procéder par élimination, dans le cas où la chose ne présenterait pas de trop grandes difficultés. Tous nos efforts doivent donc tendre de ce côté pour le moment.

Avant la publication du manuscrit d'Étienne de Nully[7], qui est venu jeter une si vive lumière sur tout ce qui concerne les principaux peintres verriers de l'école de Beauvais, on comprend l'embarras suscité par l'interprétation de certains monogrammes également applicables à deux artistes différents. Comment choisir entre Nicolas Le Pot et Nicolas Le Prince, car la vérité ne pouvait se trouver que d'un seul côté et rien n'autorisait à opérer un partage dont l'un des

1. « Franci in hoc opere peritissimi », dit le moine Théophile dans le livre II, chapitre VII de la *Diversarum artium schedula*. De son côté, Vasari, parlant des démarches de Bramante auprès du célèbre peintre verrier Guillaume de Marcillat, s'exprime ainsi : « Perchè nel domandare che egli fece (Jules II) de' più eccellenti fra gli altri che di tal mestiere lavoravano, gli fu dato notizia d'alcuni che facevano in Francia cose maravigliose. » *Vita di Guglielmo da Marcilla, pittore franzese e maestro di finestre invetriate.*

2. T. I^er^, p. 55 à 58.

3. *Bulletin archéologique du comité des arts et monuments*. II, 92.

4. Dans le premier volume de cet ouvrage, p. 58-59, c'est à tort que nous avons refusé à Jean le Pot le double talent de sculpteur et de peintre verrier. De même, l'invention du genre de grisailles dont il est l'auteur a été par erreur attribuée à son frère Nicolas

5. Cette confusion se retrouve notamment dans *l'Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France*, par M. de Lasteyrie, in folio, Paris, 1858.

6. Alexandre Lenoir (*Traité historique de la peinture sur verre*, 2^e^ édition, Paris, Dumoulin, 1856, p. 46) parle avec éloge « d'un tableau sur verre représentant la tentation de saint Antoine ».

7. *Notice de la cathédrale en 1685*, par Etienne de Nully, chanoine de Beauvais, à la suite de l'*Histoire de la cathédrale de Beauvais*, par M. Desjardins. Paris, 1875.

concurrents eût eu nécessairement à se plaindre ? La même main se fait remarquer dans les œuvres nombreuses signées N. L. P. et l'on ne peut, en définitive, que conclure à une communauté d'origine. Mais, si le second fils d'Engrand Le Prince profite grandement du nouvel état de nos connaissances, s'il n'y a plus désormais d'hésitation à avoir sur ce qui lui appartient véritablement, il faut bien avouer que, relativement à Nicolas Le Pot, la situation ne laisse pas aussi que d'être éclaircie quelque peu. Nous savons que, pour se faire une idée de son talent, il convient uniquement d'interroger les pages anonymes et, parmi ces dernières, est-on tenu de choisir les plus remarquables à tous égards. Ce n'est pas lorsque l'histoire nous fait connaître la série d'artistes dont il vient d'être question que de plus célèbres encore peuvent être supposés demeurés dans l'ombre. Notre liste, sans aucun doute, est loin d'être complète; mais elle n'en contient pas moins les noms qui avaient le plus de droit aux honneurs de la postérité.

Ces principes une fois établis, l'une des plus importantes questions d'origine que nous ayons à discuter se trouve pour ainsi dire résolue. Non certes, les riches et magnifiques verrières qui animent le chœur de l'église Saint-Acceul, à Écouen, ne sont pas l'œuvre de Bernard Palissy, pas plus qu'elles ne rappellent le style de Jean Cousin[1]; mais, tandis que, d'un côté, leur facture générale indique suffisamment qu'il faut aller chercher à Beauvais l'atelier d'où elles sont sorties, de l'autre, grâce à tout un ensemble de qualités supérieures qui embrassent également le dessin et la couleur, il n'y a presque pas de doutes à avoir sur le nom du maître qui les exécuta. Comme, d'après ce que nous avons démontré, il est impossible de se tourner vers les deux Le Prince, qui habituellement signaient leurs ouvrages et dont la manière par conséquent nous est parfaitement connue, Nicolas Le Pot se présente seul dans d'assez bonnes conditions pour enlever les suffrages. Et puis, ne l'oublions pas, le donateur, dans la circonstance, était Anne de Montmorency, qui devait figurer avec toute sa famille à la place la plus honorable[2]. Or ce grand

1. Cf. A. F. Didot, *Étude sur Jean Cousin*. Paris, 1872, p. 101 et 258.

2. Originairement, toutes les fenêtres ne présentaient pas, comme aujourd'hui, des personnages historiques. On voyait seulement, à droite du grand autel, c'est à dire du côté de l'évangile, le connétable et ses cinq fils, et, à gauche, c'est à dire du côté de l'épître, Madeleine de Savoie et ses cinq filles. Mais, plus tard, Henri Ier de Montmorency, second fils d'Anne et son successeur, l'aîné François étant mort avant son père, voulut aussi être représenté en compagnie de sa femme Antoinette de la Marck, dans les vitraux d'Écouen. En conséquence, les panneaux inférieurs des deux fenêtres placées à l'entrée du chœur, du côté du midi, furent enlevés et, dans l'espace ainsi préparé, figurèrent dorénavant les portraits des nouveaux seigneurs. De même, à une dernière baie, on substitua au sujet primitif l'image du cardinal Odet de Coligny, neveu du connétable, que son écusson fait facilement reconnaître. Ces remaniements furent opérés en 1587, longtemps après l'exécution des vitraux proprement dits, qui portent, en plusieurs endroits, la date de 1545.

Jusqu'ici, que nous sachions, personne n'était entré dans la voie où nous nous sommes engagé; on regardait comme certain qu'à la place indiquée tout à l'heure rien n'avait été changé à aucune époque. Mais, ce qui est plus grave encore,

protecteur des arts, à qui appartenait incontestablement le choix du peintre verrier dont le nom nous occupe, faisait alors achever par Jean Le Pot l'incomparable série de grisailles destinée à l'ornement de la principale pièce du château[1]. Il est donc très vraisemblable que Nicolas fut désigné par son frère aux faveurs du connétable et, de la sorte, ce qui a paru jusqu'ici si difficile à expliquer se présente à nous comme une chose toute naturelle et que l'on est étonné de n'avoir pas vu proclamer depuis longtemps.

Bien qu'aux rayons du soleil les vitraux d'Écouen resplendissent de l'éclat le plus vif, ils ne laissent pas d'être peints dans une gamme relativement claire et douce. Les couleurs employées manquent par elles-mêmes d'intensité, mais elles s'animent avec une facilité merveilleuse. On dirait que de leur chatoiement se dégage comme une sorte de musique, qu'en les traversant la lumière devient sonore, et l'effet produit est presque analogue à celui d'un harmonieux concert. Il faut surtout à ce point de vue examiner la fenêtre où, au-dessus de la femme du connétable, Madeleine de Savoie, agenouillée avec ses cinq filles et ayant derrière elle sa patronne en compagnie de sainte Marthe, se développent deux belles compositions empruntées à la vie du Sauveur. D'abord le Christ, drapé dans un magnifique manteau rouge et la bêche à la main, apparaît à la grande pécheresse de Magdala, dont il tempère l'indiscrète curiosité; puis, entouré des saintes femmes, il porte péniblement l'instrument de son supplice et se dirige lentement vers le Golgotha[2]. Certes, en contemplant cette œuvre véritablement hors ligne, on comprend d'autant mieux les éloges décernés à Nicolas Le Pot par ses contemporains, que la postérité est prête à les ratifier pleinement[3].

les portraits des différents membres de la famille de Montmorency ne recevaient pas, pour la plupart, leur nom véritable C'est ainsi, par exemple, que M. A.-F. Didot *(Op. cit.,* p. 264) voit l'une des sœurs du connétable, Louise de Montmorency, dans la personne qui figure incontestablement l'une de ses belles-filles, Antoinette de la Marck. D'ailleurs, l'écusson qui accompagne l'image en question ne laisse aucun doute sur ce point. Suivant les règles, il est parti au 1er de Montmorency et au second de la Marck *(d'or à une fasce echiquetée d'argent et de gueules de trois traits)* écartelé d'Auvergne *(d'or à un gonfanon de gueules)*. Enfin, Henri Ier est pris pour son oncle François, frère puîné d'Anne, mort en 1551, dont on n'eût guère songé à reproduire les traits trente-six ans plus tard.

1. Les preuves à l'appui de cette opinion toute nouvelle seront accumulées plus tard, à l'occasion du château d'Ecouen. Disons seulement, pour l'instant, que la célèbre suite de *l'Amour et Psyché* est datée des années 1541 et 1542; par conséquent, Jean Le Pot devait être au moment de sa plus grande influence, lorsque furent commencés les vitraux de Saint-Acceul.

2. Deux autres scènes de la vie du Christ, le couronnement d'épines et la flagellation, sont figurées, en pendant, au-dessus du connétable et de ses cinq fils. Quant à la fenêtre centrale, contrairement à l'opinion de M. A.-F. Didot *(Op. cit.,* p. 266), elle devait renfermer une Crucifixion; mais tout a disparu derrière un gigantesque retable élevé dans le courant du XVIIIe siècle. Enfin, nous devons signaler encore, dans le vitrail où l'on a intercalé postérieurement l'image d'Odet de Coligny, de gracieuses compositions tirées des premiers chapitres de la *Genèse*.

3. Au Mesnil-Aubry également nous avons remarqué de très curieux fragments de vitraux, qui pourraient bien avoir été exécutés par Nicolas Le Pot. Non seulement le faire est semblable des deux parts, mais encore les mêmes portraits d'Anne de Montmorency et de sa famille se trouvent répétés sans aucun changement.

Transportons-nous maintenant sur les bords de la Seine, dans la jolie église de Triel[1], qui ne compte pas moins de sept verrières éblouissantes[2]. Là encore, c'est l'école de Beauvais qui est représentée dans toutes les compositions. Seulement, à certains traits éminemment caractéristiques, tels que l'abondance du paysage et l'emploi quelque peu abusif du vert d'application, nous sommes obligé, cette fois, d'évoquer le nom de Jean Le Prince. La pureté du dessin qui se fait remarquer dans une œuvre authentique du maître, précédemment publiée[3], loin de contredire notre opinion, tendrait, au contraire, à la confirmer; car, sous ce rapport principalement, le sujet emprunté à la légende de saint Jacques ne laisse rien à désirer[4]. Quant à l'époque où dans un lieu aussi retiré vinrent s'entasser tant de merveilles, elle coïncide parfaitement avec celle qui vit le fils aîné d'Engrand Le Prince et son meilleur élève arrivé à l'apogée de son talent. Commencées, semble-t-il, en 1554, ces verrières étaient terminées en 1557.

A proprement parler, tout ce qui constitue la véritable gloire de l'école de Beauvais est passé sous nos yeux et rien n'empêcherait au besoin de clore immédiatement le débat. Cependant, ne serait-ce que pour répondre à certaines critiques exagérées, nous ne pouvons laisser entièrement dans l'ombre le plus vaste ensemble de peintures translucides qui se présentera peut-être jamais à notre examen dans le cours de cet ouvrage. Assurément, pour la plupart, les artistes, qui de 1544 à 1578 furent appelés par la fabrique de Montfort-l'Amaury, ne se trouvaient pas à la hauteur de la mission qui leur était confiée[5].

1. Entre Poissy et Meulan.

2. Toutes ces verrières ont été photographiées, en 1877, par M. Juberr, qui en a composé un album. Voici la liste des sujets : 1° *Arbre de Jesse*. Ensemble un peu confus, trop de personnages; 2° *Le repas chez Simon le Pharisien*. Fond d'architecture; 3° *Saint Roch, saint Martin, saint Nicolas* et *saint Sébastien*. Très beau, du style. Daté de 1557; 4° *Legendes de saint Mathurin et de saint Nicolas*. Quelques fragments seulement; 5° *Miracle de saint Jacques*. Des pèlerins allemands, victimes de la fourberie d'un aubergiste, à leur passage à Toulouse, sont protégés par l'apôtre. Très beau, daté de 1554; 6° *Le trepassement de la Vierge*, grande composition; 7° *Entree de Jésus-Christ à Jérusalem*. Magnifique paysage, des donateurs agenouillés

3. *La Renaissance dans le département de l'Oise*, t. 1er, p. 60.

4. Voir ce que nous avons dit à ce sujet dans le *Bulletin monumental* (XXXIX, 680) d'après le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais.

5. Voici l'appréciation de M. Didron à laquelle nous faisions allusion tout à l'heure. « Sous le rapport de l'art, dit-il, ces verrières offrent un intérêt contestable : plusieurs sont médiocres, quelques-unes sont mauvaises, deux sont laides; le dessin est incorrect et quelquefois grossier. La figure d'un Jésus en croix n'est qu'une caricature et les jambes informes de saint Louis se ballonnent, comme si quelque maladie les avait gonflées. » Et plus loin : « Nous avons là un piquant échantillon de l'art en province, ou même de l'art en village. » *Rapport sur les vitraux de Montfort-l'Amaury adressé à M. le ministre de l'instruction publique le 1er juin 1839*. — Dans les lignes qui précèdent on sent tout le parti pris du futur directeur des *Annales archéologiques*, que son amour du moyen âge a si souvent rendu injuste envers les autres époques de l'art. Et puis, que veut dire M. Didron par la dernière phrase que nous avons citée? Est-ce qu'au XVIe siècle l'art n'était pas répandu partout? Les plus beaux vitraux que la France possède, pour ne pas élargir le cadre de la discussion, ont été exécutés précisément dans des centres peu considérables et en dehors de toute influence venue de Paris.

Mais il faut avouer que de temps en temps on rencontre d'heureuses inspirations[1]. Puis, au milieu de toutes ces inégalités, il y a une chose qui ne laisse aucun doute, c'est que les trente-sept verrières en question[2] ont été exécutées dans des ateliers voisins de ceux des Le Prince. Sans cela on ne s'expliquerait pas que l'imitation de la manière propre à ces maîtres fût aussi marquée. Ajoutons qu'en bien des cas, nos verriers ont eu recours, pour la composition des cartons, à des peintres qui ne manquent pas d'un certain talent. Seulement la fécondité d'invention, même secondée par une grande habileté de main, ne peut tenir lieu de la noblesse, du style, de l'élévation. Très probablement nous avons ici affaire à des Italiens, sinon à des Flamands dont l'existence se serait écoulée en partie au delà des Alpes.

Pour terminer ce rapide aperçu des principales richesses que les environs de Paris doivent à l'art du peintre verrier, entrons un instant dans la nouvelle église de Saint-Michel-sur-Orge[3]. Là, si les œuvres sont en petit nombre, au moins se recommandent-elles par leur rare perfection. Un charme pénétrant se dégage des quatre fenêtres qui brillent, dans la nef, du plus doux éclat. En les examinant, on ne peut s'empêcher de songer à Robert Pinaigrier, dont elles rappellent la manière pleine de suavité. Assurément le maître se serait fait gloire, entre autres choses, d'avoir exécuté l'admirable panneau où saint Jean est représenté recevant l'Apocalypse « de la main de l'ange qui se tient debout sur la mer et sur la terre[4] ». C'est une des compositions les mieux entendues du XVI[e] siècle, surtout au point de vue de la perspective aérienne qui figurait alors parmi les principales préoccupations des artistes, quel que fût le genre de peinture auquel ils consacrassent leur talent[5].

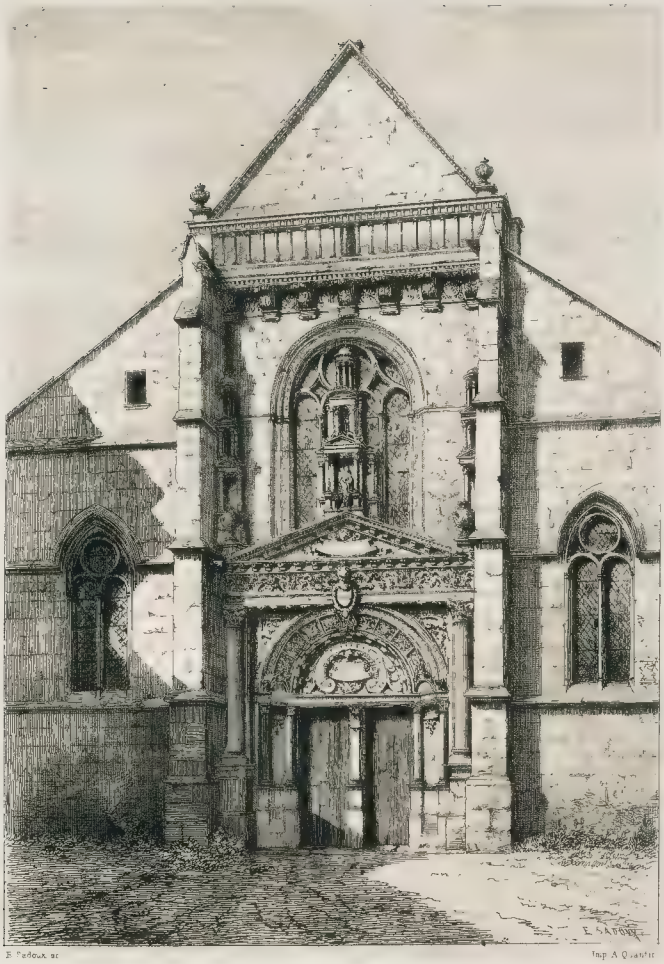
1. M. Didron lui-même est forcé de reconnaître que la verrière des *Tentations* est « fort remarquable ». Il vante surtout la figure de Satan, « vénérable docteur », dit-il, « dont la mine effilée, le menton pointu, le front haut et large feraient honneur à plus d'un logicien ». *Op. cit.*

2. Elles sont ainsi réparties : dix dans la nef et vingt-sept autour du chœur, dont neuf garnissent les fenêtres hautes. La plupart (25) ont été photographiées par M. Jubert. Comme d'habitude, les plus anciennes sont les meilleures, et si la critique de Didron est méritée, c'est surtout par celles qui portent les millésimes de 1574 et 1578. Nous n'indiquerons que les plus dignes d'attention : 1° *L'ecce homo*. — *Jésus au jardin des Oliviers* Grand fond d'architecture, portraits des donateurs excellents. Datée de 1541. — 2° *Saint Pierre devant Néron*. Au second plan temple circulaire. Une des meilleures. 3° *Légende de saint Eloi*. Couleurs pleines de franchise, magnifique paysage. — 4° *Déposition de la croix*. Mêmes remarques. — 5° *Les trois tentations dans le désert*. Belle figure du Christ. Vrai dessin de tapisserie, teintes douces et légères. 6° *Resurrection du Christ*. *Ascension*. Rappelle le n° 4. — 7° *Légende de saint Yves*. Bonne page. — 8° *Legende de saint Hubert*, id. — 9° *Chute d'Adam et d'Ève*. Grande douceur de ton. — 10° *Legende de saint Clément, pape*. Analogue à la précédente.

3. Canton d'Arpajon. L'église, qui datait en partie du XII[e] siècle, a été reconstruite tout récemment

4. *Apoc.* X, 1, 2 et 8. Signalons encore les sujets suivants : Dieu apparaissant à Moïse dans le buisson ardent (*Ex.* III, 5); le serpent d'airain (*Nomb.* XXI, 8); la pâque des Juifs (*Nomb.* IX).

5. Nous n'avons pas parlé à dessein de l'église Saint-Martin de Montmorency. Le plus grand mérite des deux verrières qui ont seules échappé à la destruction, c'est l'ancienneté relative, car l'une d'elles est datée de 1524.



E. Pedoux ac

Imp. A. Quantin

V

Pour bien des gens la Renaissance n'est autre chose que l'introduction violente du paganisme dans les arts. Il semblerait véritablement qu'avant cette époque on ne se fût jamais permis de prononcer le nom des divinités de l'Olympe, que les héros même de la Grèce et de Rome se trouvassent entièrement mis en oubli. Cependant, nous voyons que, dès la fin du XIV^e^ siècle, l'antiquité entrait en partage avec l'histoire sainte et les traditions chevaleresques du moyen âge dans les compositions destinées à l'embellissement des châteaux. Hector, Alexandre et César figuraient au nombre des principaux personnages que sculpteurs et hauts-lissiers aimaient à reproduire, tout à côté de Josué et d'Artus, de David et de Charlemagne, de Judas Machabée et de Godefroy de Bouillon[1]. D'ailleurs, on ne devait pas s'arrêter là, car, pour constituer un pendant aux neuf preux, c'est à la fable uniquement que le moyen âge fit des emprunts. Déiphile et Thomyris, Hippolyte et Penthésilée, Sémiramis et les Amazones n'ont rien, que nous sachions, de commun avec les femmes dont le christianisme a célébré les éclatantes vertus[2].

Mais remontons encore le cours des âges et, au lieu d'un château bâti, à une époque de raffinement, par un prince éclairé tel que Louis d'Orléans[3], visitons, si vous le voulez bien, l'abbaye de Saint-Denis, au temps de Philippe-Auguste. Le cloître vient d'être achevé et sur l'un de ses côtés fait saillie un *lavatorium,* au centre duquel s'étale un magnifique bassin circulaire qui, deux fois par jour, reçoit la visite des religieux. Or s'imagine-t-on quel genre d'ornementation est ainsi perpétuellement exposé aux regards ? Non seulement nous sommes en pleine mythologie, mais l'artiste semble à dessein avoir multiplié les images qui rappel-

1. Nous pourrions ajouter que les éléments iconographiques des cartes à jouer, puisés aux mêmes sources, font encore une part plus considérable aux héros du paganisme. David et Charlemagne sont seuls appelés, pour ainsi dire, à représenter la Bible et l'Évangile, tandis que l'Olympe ne perd aucun de ses trois défenseurs

2 On n'est généralement pas bien d'accord sur les noms des neuf preuses. Nous croyons cependant, sur ce point, qu'il faut s'en tenir à ce que raconte Antoine Astesan, dans sa description du château de Coucy. (*Paris et ses historiens aux XIV^e^ et XV^e^ siècles,* par Le Roux de Lincy. Paris, 1867, p. 560.) En 1451, la tradition n'était pas encore perdue et, du reste, le secrétaire de Charles d'Orléans se trouvait mieux en position que tout autre pour connaître les intentions du père de son maître.

3. Tous les bâtiments d'habitation de Coucy avaient été remaniés dans les dernières années du XIV^e^ siècle et c'est bien certainement à Louis d'Orléans qu'était due la belle cheminée dont Du Cerceau nous a conservé le dessin (*Les plus excellents bastiments de France,* t. I^er^). Son ornementation consistait dans les statues colossales des neuf preuses, portant chacune un écusson sur lequel est gravé un attribut.

lent les souvenirs les plus équivoques. Tandis que Pâris est tourné vers Hélène, Vénus figure entre Pan et Jupiter[1]. D'où il faut conclure que le XVI^e siècle n'est pas tout à fait aussi coupable que l'on se plaît à le répéter. La voie était ouverte devant lui et les circonstances ont voulu qu'il s'y engageât avec un entrain qui a pu tromper sur le point de départ. Mais en réalité, à toutes les époques, il s'est trouvé des esprits qui ont aimé à faire un retour vers l'antiquité, et le seul reproche que l'on puisse faire à la Renaissance, c'est d'avoir trop souvent dépassé le but qu'elle s'était proposé.

Chose incroyable, du reste, tandis que, d'un côté, le mouvement dont il vient d'être question ne laissait pas que de s'accentuer de plus en plus, de l'autre se manifestait parfois le désir de rappeler certaines traditions chrétiennes, profondément mises en oubli. Nous citerons à ce propos l'élégant édicule qui enveloppe, à Magny, les fonts baptismaux. Assurément, il y a là comme un ressouvenir des curieux monuments qui se dressaient jusqu'à la fin du XI^e siècle aux abords des cathédrales[2]. Tout au plus pourrait-on objecter que la forme hexagonale adoptée par l'architecte de la Renaissance diffère tant soit peu de celle en honneur jusqu'à cette époque[3]. Mais si, à un point de vue particulier, il est possible de faire quelques réserves, nous ne devons pas méconnaître le sentiment qui a inspiré la disposition générale. Ainsi, du reste, trois cents ans plus tôt, lorsque le pouvoir d'administrer le baptême ne se trouva plus restreint à quelques églises privilégiées, s'était-on empressé d'agir çà et là[4]. C'est au moins ce que démontrent certains ivoires, car les monuments eux-mêmes font depuis longtemps défaut[5].

Nous n'entreprendrons pas d'attarder le lecteur en lui présentant une description que le dessin placé sous ses yeux rend complètement inutile[6]. Seule-

1. La grande vasque de Saint-Denis, longtemps abandonnée dans le jardin de l'Ecole des beaux-arts, décore aujourd'hui la cour en hémicycle qui précède le musée des études.

2. Alors chaque église n'avait pas le droit d'administrer le baptême; ce privilège était le partage des seules cathédrales.

3. Les anciens baptistères dessinaient toujours en plan un carré, un rond ou un octogone. Cette dernière forme était de beaucoup la plus usitée, parce que, suivant saint Ambroise, le nombre huit symbolise le véritable salut acquis par le baptême.

4. A une époque où le baptême ne s'administrait que deux fois par an, la veille de Pâques et la veille de la Pentecôte, on comprend que des édifices d'un caractère tout particulier, le plus souvent atteignant de grandes dimensions, fussent, pour ainsi dire, nécessaires. Mais du moment que chacun put choisir le lieu et l'heure qui lui convenaient le mieux, les baptistères devinrent un luxe inutile dont la construction, du reste, eût dépassé les ressources d'un grand nombre d'églises.

5. Cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné*, V, 535.

6. C'est la première fois que ce curieux spécimen d'architecture est reproduit, ainsi que nous l'apprend M. Potiquet, dans sa *Notice sur l'église de Magny-en-Vexin*, publiée en 1878. « Bien que Dulaure, dit-il, dans son *Histoire physique, civile et morale des environs de Paris* (1825), M. A. Cassan, dans sa *Statistique de l'arrondissement de Mantes* (1833), M. Andry, dans sa *Statistique du canton de Magny* (1836), M. Feuilloley, dans ses *Notices sur la ville de Magny* (1865) *et sur le canton de Magny* (1872), aient signalé ce baptistère comme un monument très remarquable de la renaissance des arts, il n'a jamais été gravé, ni lithographié, ni même photographié. On ne s'explique pas ce délaissement. »

ment, même avec ce secours, il ne devinerait peut-être pas que si la partie architecturale a pu traverser sans grand dommage la période révolutionnaire, et,

FONTS BAPTISMAUX DE MAGNY.

ce qui n'est pas moins surprenant, échapper aux mains des restaurateurs[1], les

1. Relégués nous ne savons où, à l'époque de la Révolution, les fonts baptismaux de Magny furent rétablis à leur ancienne place en 1806.

sculptures sont loin d'être parvenues jusqu'à nous telles qu'elles étaient en 1534[1], au moment de leur complet achèvement. Alors, bien certainement, on ne voyait pas saint Jean-Baptiste verser l'eau du Jourdain sur la tête de sainte Véronique, et, parmi les Vertus, ne figuraient pas, à l'aplomb des colonnes, entre les frontons, saint Joseph et la Vierge-Mère[2]. Tout était réglé suivant un ordre logique qui ne laissait rien à désirer. D'abord, sur chaque face saillante du soubassement, des ossements en sautoir rappelaient que la cuve baptismale est un sépulcre où s'ensevelit l'homme ancien, perdu par le péché, et d'où sort ressuscité l'homme nouveau, à l'exemple du Christ[3]. Puis, groupés trois par trois, douze prophètes, au pourtour de l'édicule, servaient à montrer le néant de la loi ancienne[4]. Cette partie de l'ornementation se complétait par deux scènes en quelque sorte indiquées d'avance : le baptême du Christ, c'est-à-dire le baptême de l'eau, qui constitue véritablement le sacrement, et la décollation de saint Jean-Baptiste, c'est-à-dire le baptême de sang, qui régénère par le martyre.

Enfin, pour couronner le tout, l'artiste a fait une allusion sensible au baptême de désir, qui peut, occasionnellement, suppléer aux yeux de Dieu à l'absence et à l'impossibilité du sacrement. De là ces figures de Vertus dont la haute signification ne saurait échapper dans la circonstance. Contrairement à ce qui arrive trop souvent, elles ne sont pas là pour remplir une place que d'autres statues eussent pu occuper aussi bien qu'elles, au sommet du monument. Mais, grâce à leur présence, le cycle indiqué par la théologie se trouve esquissé en son entier, et, quoi qu'on dise, à aucune époque l'idée chrétienne n'a reçu un hommage mieux raisonné et plus éclatant.

Ainsi, rien n'est moins vrai que l'accusation de paganisme portée contre la Renaissance d'une manière générale. Nombreux sont les monuments élevés sous son inspiration qui, à l'exemple de ce que nous avons vu à Magny, respirent l'idéalisme le plus pur et les admirateurs passionnés du moyen âge, au lieu de déverser sans motifs leurs sarcasmes contre une période artistique qu'ils semblent avoir incomplètement étudiée, feraient bien mieux de reconnaître que tous les siècles ont des écarts à se reprocher sur ce point[5].

Quoi qu'il en soit, le fait d'un édicule au-dessus des fonts baptismaux est

1. Cette date se lit sur l'une des colonnes engagées, à la hauteur des groupes de statuettes.

2. Tous ces personnages, fort déplacés en pareil endroit, sont venus, en 1838, remplir des vides qui existaient depuis longtemps.

3. C'est la doctrine de saint Paul dans son *Epître aux Romains* VI, 3-7.

4. M. Potiquet (*op. cit.*) a vu des évangélistes là où ne figurent et ne pouvaient figurer que des prophètes.

5. Voir principalement, dans les *Annales archéologiques*, les nombreux articles de feu Didron. Ce n'est pas avec du parti pris que l'on fait en général de la bonne critique.

presque unique en son genre, car, dans toute la France, nous n'en trouvons qu'un seul autre exemple, et encore faudrait-il l'aller chercher au fond de la Bretagne, à Guimiliau[1]. Partout ailleurs on s'est contenté soit de couvrir la cuve d'ornements légers, comme à Belloy et à Écouen[2], soit de dégager à la base une série de godrons que surmonte une inscription trilingue, comme à Lassy, aux environs de Luzarches[3]. Tout cela ne diffère guère de ce que la Picardie nous a déjà présenté[4], et il suffit, croyons-nous, d'un mot lancé en passant.

De même les trois grands retables qui se voient dans le transept de l'église de Limours ne sauraient nous arrêter longtemps. Veufs aujourd'hui des sculptures en terre cuite, très probablement polychromes, qui relevaient la partie centrale, ils n'offrent plus aux regards qu'un enchevêtrement de montants et de traverses dont le principal mérite est de porter, dans la pierre, la date de 1535[5]. Aussi est-il préférable de regagner de suite les hauteurs de Pontoise où nous avons négligé à dessein, dans l'église Saint-Maclou, un sépulcre du temps de Charles IX. Au XVI^e^ siècle, on le sait, rien n'était plus à la mode que ce genre de représentation et, chemin faisant, nous aurons à signaler des œuvres d'un caractère élevé et véritablement très remarquables. Mais, à la date indiquée, il faut bien le dire, une certaine lourdeur maniérée avait fait invasion dans le domaine de la sculpture. C'est ainsi que le Christ, étendu, semble-t-il, sur une table à dissection, trop courte pour lui, choque quelque peu par le mouvement de son corps qui se partage entre deux directions opposées. La pose des Saintes Femmes également est trop théâtrale et les draperies dont elles sont enveloppées accusent un art qui manque de simplicité. Le seul personnage, à proprement parler, qui puisse être loué sans restriction, c'est Joseph d'Arimathie. Encore ne doit-on pas chercher une tendance quelconque vers l'idéal; renfermé dans l'imitation de la nature, le sculpteur n'a voulu que reproduire des traits bien connus de son temps.

1. Guimiliau est un village du Finistère, aux environs de Saint-Thégonnec. Le monument dont nous parlons, bien inférieur à celui de Magny, porte la date de 1675.

2. Les fonts de Belloy sont datés de 1524 et non de 1534, comme le prétend M. de Guilhermy (*Inscriptions de la France*, II, 467). Ceux d'Écouen, au contraire, qui ne portent aucun millésime, doivent avoir été exécutés vers 1545, en même temps que les vitraux.

3. L'inscription qui rend les fonts de Lassy (1556) particulièrement intéressants reproduit en français, en latin et en hébreu le troisième verset du chapitre XII d'*Isaïe*. De savants commentaires ont été publiés à ce sujet par M. Gustave Millescamps dans le *Musée archéologique*, année 1875, p. 297-302. Quant à M. de Guilhermy (*Inscriptions de la France*, II, 484) il s'est étrangement mépris sur le sens d'un mot hébreu qui, loin d'indiquer la source d'où le verset est tiré, termine ce même verset et signifie *salut* ou *délivrance*.

4. T. I^er^, p. 41.

5. Toute l'ornementation consiste, d'un côté, en instruments du culte, et, de l'autre, en emblèmes de la mort, disposés en sautoir sur des pilastres aux chapiteaux capricieux.

Nous ne pouvons quitter le sépulcre de Pontoise sans indiquer tout au moins la riche ornementation qui lui sert d'encadrement. De nos jours, c'est ce qu'on appellerait un morceau d'école; d'où il ne s'ensuit pas cependant que le critique n'y trouve rien à redire. Évidemment, quelque étudiés que soient les motifs d'architecture disposés en attique au-dessus d'un entablement complet, on ne saurait méconnaître l'importance beaucoup trop considérable qui leur est accordée. La grotte est écrasée sous cette lourde décoration qui le dispute en hauteur aux colonnes chargées de lui servir de supports.

A la fin du siècle dernier, les différentes époques de notre histoire étaient représentées dans un grand nombre d'églises par d'admirables monuments funéraires. Chaque famille illustre avait, pour ainsi dire, son Saint-Denis et souvent, dans la voie de la magnificence, ne se laissait guère dépasser par la royauté. Seulement la Révolution d'abord, puis l'incurie de ceux-là mêmes qui étaient chargés de veiller sur ce précieux dépôt ont occasionné, en bien des endroits, d'irréparables pertes. C'est en vain par exemple que, dans la collégiale de Montmorency, l'on chercherait aujourd'hui le tombeau que le père du grand connétable, le baron Guillaume, s'était fait faire de son vivant; de toute l'œuvre exécutée par Benoît Bomberault, sur les dessins de Martin Cloistre, il ne reste plus la moindre trace[1]. Pareillement a disparu le célèbre mausolée que Madeleine de Savoie avait chargé Jean Bullant d'élever à son époux[2]. Du moins, pour en retrouver quelques débris, faut-il parcourir les salles basses du Louvre où ont été recueillies, ici quatre colonnes de vert antique[3] et là deux statues en marbre blanc.

Ces dernières que la critique n'a jamais disputées à Barthélemy Prieur[4],

1. Ce premier tombeau n'avait été que mutilé en 1793; un peu plus tard, vers 1808, le curé en sacrifia les derniers débris *pour débarrasser le chœur*. M. de Montaiglon, dans un très intéressant article publié en 1851 (*Bibl. de l'École des chartes*, 3e série, t. II, p. 264-278), a nettement établi que par contrat du 25 février 1523 (1524, n. s.) Martin Cloistre, sculpteur de Blois, qui est bien certainement le même artiste que Martin Claustre, tailleur d'images de Grenoble, dont il est question en 1519 et en 1521, dans deux marchés conclus avec Louis II de la Trémoille et Louise de Valentinois sa seconde femme, pour l'exécution de plusieurs tombeaux à la Sainte-Chapelle de Thouars et dans l'église de la Motte-Feuilly, s'était engagé envers Guillaume de Montmorency, moyennant la somme de huit cents livres tournois à terminer en deux ans le monument qui nous occupe. Sur ces entrefaites, Cloistre étant mort (mai 1524), son élève ou associé Benoît Bomberault, demeurant à Orléans, paroisse Saint-Victor, fut chargé de poursuivre les travaux à peine commencés. Tout était prêt et mis en place dans le courant de 1528.

2. Les plans durent être dressés en 1568, peu après la mort du connétable, mais l'exécution traîna en longueur et il paraît même que ce tombeau ne fut jamais terminé. Cf. F. de Guilhermy, *Musée de sculpture au Louvre*, dans les *Annales archéologiques*, XIV, 251.

3. Dans la salle de la Minerve de Velletri. Ces colonnes n'étaient pas seules; il y en avait dix autres en marbre noir, et toutes, rangées en hémicycle, servaient de support à une demi-coupole sous laquelle s'abritait le tombeau proprement dit. Pour avoir une idée de cette disposition, consulter le grand atlas des *Vues pittoresques et perspectives des salles du musée des monuments français*, etc. Paris, Didot, 1816. Il faut seulement, dans la restitution imaginée par Lenoir pour orner son « Jardin Elysée », supprimer le soldat couché au-dessus du monument et remplacer les deux statues debout sur les côtés par les figures à genoux du connétable et de sa femme.

4. Cf. F. de Guilhermy, *op. cit.* — A. de Montaiglon, *Bbl. de l'École des chartes*, 3e série, t. II, p. 274.

l'un des nombreux artistes dont Bullant avait réclamé le concours, étaient, comme on le suppose bien, primitivement placées côte à côte sur un lit funéraire. Elles ne s'éloignaient donc pas beaucoup des effigies en relief que le moyen âge tenait en singulière affection. Quant au genre de représentation adopté pour Anne de Montmorency, il est conforme à l'ancien usage qui imposait aux figures de chevaliers morts sur le champ de bataille une complète armure de guerre. Également le veuvage de Madeleine de Savoie, qui survécut plus de vingt ans au connétable[1],

STATUE D'ANNE DE MONTMORENCY.

exigeait les longs et sévères vêtements dans lesquels elle est enveloppée. Nous ne parlons pas de la guimpe qui lui couvre à moitié le visage et la fait presque ressembler à une religieuse. Dans les deux cas, du reste, le sculpteur trouvait le

Barbet de Jouy, *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance,* nos 143 et 144. — Poirson, *Histoire de Henri IV,* t. IV, p. 558. — Barthélemy Prieur ne devait guère avoir plus de trente ans à l'époque où il fut appelé à travailler au tombeau d'Anne de Montmorency. En effet, si d'un côté son nom apparaît dans les *Comptes,* dès l'année 1562, d'un autre nous savons par M. Ch. Read *(la France protestante)* qu'il prolongea ses jours jusqu'au 24 novembre 1611.

1. Morte en 1586, tandis que son mari avait été tué à la bataille de Saint-Denis, le 10 novembre 1567.

moyen de déployer à l'aise sa principale qualité, de montrer quelle perfection il pouvait atteindre dans l'exécution des détails[1].

Comme seconde preuve de ce que nous avançons se présente, pour ainsi dire, tout naturellement la belle colonne torse en marbre rouge, de la vallée de Campan[2], que Charles Benoise, secrétaire intime de Henri III, fit élever, dans l'église de Saint-Cloud[3], à la mémoire de son ancien maître. Rarement de simples branches de lierre, des palmes, des couronnes ont été traitées d'une façon aussi magistrale. Prieur, dont le talent, chaque fois qu'il s'agit du grand art, peut donner lieu à quelques réserves, est véritablement un ornemaniste incomparable[4]. En outre, au point de vue du galbe, la colonne de Henri III l'emporte de beaucoup sur celle du même artiste qui se voyait jadis aux Célestins de Paris[5]. Les spirales se déroulent avec plus de franchise et tout l'ensemble affecte un caractère de sereine majesté que le beau dessin de M. Sadoux permet facilement d'apprécier[6].

Il faut bien l'avouer cependant, l'idée d'élever au-dessus d'une colonne le vase destiné à recevoir le cœur de quelque illustre personnage est en soi passablement

1. Duchesne qui, dans son *Histoire généalogique de la maison de Montmorency*, fait grandement l'éloge du tombeau du connétable (p. 411), sans cependant fournir aucun des renseignements que nous serions si désireux de connaître, a reproduit, gravées par Picart, les deux statues maintenant placées au Louvre. Elles se retrouvent également dans les ouvrages suivants : A. Lenoir, *Musée des monuments français*, t. IV et V; — Gavard, *Galeries historiques de Versailles*, t. VI.

2. Le fût de la colonne, qui mesure trois mètres de haut, est seul taillé dans le marbre indiqué. Pour la confection du chapiteau on a employé le bronze, de même que pour l'urne placée au-dessus. Cette dernière est moderne.

3. La chapelle où se trouvait la colonne de Henri III a été démolie il y a peu d'années. « Elle était, dit M. de Guilhermy, pavée en marbre et ornée de panneaux dont les peintures représentaient des emblèmes et des devises. Au tableau de l'autel, le roi agenouillé priait devant un Christ en croix. » *Inscriptions de la France*, t. III, p. 159.

4. D'où le prix relativement élevé que reçoit notre artiste pour des travaux exécutés au « chasteau du Louvre » en l'année 1608. « A Berthelemy Prieur, Guillaume du Pré et Berthelemy Tremblay, sculpteurs de sa Mag^te, la somme de douze cens livres, sçavoir aud. Prieur vi^cl. et aud. du Pré et Tremblay chascun iij^cl. » Berty, *Top. hist. du vieux Paris*, II, 205.

5. Aujourd'hui au musée du Louvre. C'est la colonne destinée à supporter le cœur d'Anne de Montmorency; elle fut commandée à Prieur, par Madeleine de Savoie, en 1573.

6. Très probablement Barthélemy Prieur est encore l'auteur des deux anges en bas-relief qui accompagnent l'inscription suivante, attribuée à Passerat et servant à dater tout le monument.

1594
HENRICVS · III · FRAC · REX
OBIIT ANNO D · MDXIC
PRIMO · MENS · AVG · DIE ·
ADSTA VIATOR ET DOLE REGVM VICEM ·
COR REGIS ISTO CONDITVM EST SVB MARMORE.
QVI JVRA GALLIS SARMATIS JVRA DEDIT ·
TECTVS CVCVLLO HVNC SVSTVLIT SICARIVS
ABI VIATOR FT DOLE REGVM VICEM

A l'époque de la Révolution, colonne et anges devinrent la propriété d'un architecte du nom de Jullien. Rachetés ensuite par Lenoir, au prix de 440 francs, ils traversèrent le musée des Petits-Augustins avant d'aller échouer à Saint-Denis en 1816

COLONNE DE HENRI III ÉRIGÉE A SAINT-CLOUD EN 1594.

bizarre et nous ne saurions lui donner une pleine approbation. Dans cette manière de faire apparaît trop un sacrifice au goût du jour, qui portait à user sans grand discernement de certains membres d'architecture. Mais les choses, heureusement, ne s'étaient pas toujours passées de la sorte et Pierre Bontemps, quelques années auparavant, avait déployé un art merveilleux dans l'application du nouveau programme qui s'imposait à son talent. Car, si nous ne nous trompons, c'est en léguant à l'abbaye de Haute-Bruyère[1] les parties les plus nobles de son corps[2], que François I^er^ inaugura un genre de monument qui devait, dès le début, atteindre l'extrême limite de la perfection. Là, du moins, la partie essentielle de la composition n'est pas, en quelque sorte, annulée par des accessoires trop importants, et, à tout prendre, ce que nous avons sous les yeux est préférable même au groupe séduisant des trois Grâces que Germain Pilon, à la demande de Catherine de Médicis, fit sortir d'un seul bloc de marbre blanc.

Un égal sentiment de convenance a présidé au choix des ornements semés tant sur l'urne funéraire que sur son large piédestal. Le cœur du grand prince en qui s'identifie, pour ainsi dire, le mouvement de la Renaissance, repose dans une enveloppe véritablement digne de lui et c'est avec raison que les sciences, les lettres et les arts ont été appelés à rendre un suprême hommage à leur protecteur[3]. Ces suaves et pacifiques images s'étalent dans des médaillons d'une exécution tellement merveilleuse que bien souvent on n'a pas craint de les comparer à des camées. Et de fait la délicatesse du ciseau n'est jamais allée plus loin. Ajoutons que la semi-transparence du marbre, dont l'épiderme se trouve diversement nuancé par le temps, fait encore valoir ces chefs-d'œuvre de grâce qui tiennent à juste titre une des premières places dans la sculpture de notre pays.

Tout le monument, du reste, mérite l'admiration des connaisseurs qui seront seulement étonnés peut-être de ne plus voir, au sommet, la pomme de pin que les restaurateurs modernes ont eu l'étrange idée d'y faire figurer[4]. Ils se demanderont où nous avons trouvé la preuve qu'un cœur se dégageait jadis en cet endroit. Mais, sur ce point, rien n'est plus facile que de rassurer les esprits timorés ; car, bien loin d'avoir inventé quoi que ce soit, nous nous sommes borné à utiliser le

1. Commune de Saint-Remi-l'Honoré, aux environs de Montfort l'Amaury.

2. Son cœur, sa cervelle et ses entrailles, si nous en croyons des inscriptions aujourd'hui disparues, mais heureusement conservées par Du Breul, dans son *Théâtre des antiquites de Paris*, p. 1116-1117.

3. Deux médaillons peuvent être facilement étudiés dans la gravure de M. Gaujean; ils représentent, celui d'en bas, l'Astronomie et celui d'en haut, la Sculpture. Les autres sujets sont : la Musique instrumentale, la Musique vocale, la Poésie lyrique, la Peinture, l'Architecture et la Géométrie.

4. La pomme de pin dont nous parlons a paru si laide à M. Claude Sauvageot, qu'il lui en a substitué une autre de sa façon, dans le dessin publié par *l'Art pour tous*, en 1863, n° 220.

Daujean sc

Imp A Quantin.

S^T DENYS VASE DU CŒUR DE FRANÇOIS I^ER

fragment original. Ce dernier, en effet, détaché du vase qu'il surmontait avant la vente dérisoire consentie par le Domaine en janvier 1793[1], est demeuré jusqu'ici entre les mains d'un particulier[2] qui, sans doute, un jour ne manquera pas de sacrifier une précieuse relique au plaisir de compléter un admirable monument. La seule peine que nous ayons prise, c'est d'avoir indiqué au dessinateur la maison où il trouverait le modèle dont il avait besoin, pour rentrer à la fois dans le bon goût et la vérité.

Quant à l'attribution formulée dès le début, elle est incontestable, et bien souvent a été signalé le passage suivant des *Comptes :* « A Pierre Bontemps, maistre sculpteur, la somme de 115 liv., pour ouvrages de maçonnerie et taille de sculpture en marbre par luy faits de neuf au sépulcre, en forme de serlobastre (stylobate) de marbre, fait de neuf dedans le cœur de l'église de l'abbaye des Hautes-Bruyères où est le cœur du feu Roy François[3]. » D'après cela, le même artiste a

1. Voir à ce sujet, dans le *Bulletin monumental* (XLIII, 192), un intéressant article de M. A. de Dion. L'auteur établit que la légende de Lenoir donnant une corde de bois pour acquérir le monument du cœur de François Ier, bien que répétée par MM. de Guilhermy et Sauvageot, ne repose sur aucun fondement. Le procès-verbal de la vente des meubles de Haute-Bruyère, en effet, porte sous le n° 154 : *Item, le mausolee en marbre blanc de François Ier, crié à la somme de 24 livres, a été adjugé après plusieurs enchères au citoyen Percheron pour 52 livres 12 sous.* « Outre que cette somme, dit M. de Dion, dépasse de beaucoup le prix d'une corde de bois, il est permis de croire que M. Percheron, ancien magistrat du comté de Montfort, voulait sauver le monument d'un grand roi en le donnant au musée des Petits-Augustins. »

A ces renseignements nous joindrons deux lettres inédites tirées des *Archives de Seine-et-Oise.* La première semble en contradiction avec le procès-verbal dont il vient d'être présenté un extrait. Peut-être, d'un commun accord, la vente indiquée ne fut-elle pas maintenue. Quoi qu'il en soit, si le Domaine eut des remords, ils n'allèrent pas, durant sept années, jusqu'à mettre les gracieuses sculptures de Bontemps à l'abri de toutes les intempéries des saisons. Aussi ne saurions-nous trop admirer le merveilleux état de conservation dans lequel elles se trouvent encore aujourd'hui.

Voici maintenant les lettres en question.

I

Paris, 15 germinal an VIII (8 avril 1800).

Le Ministre de l'intérieur au préfet du département de Seine-et-Oise.

Je vous prie d'autoriser le citoyen Lenoir, administrateur du musée des monuments français, à retirer de chez l'acquéreur de la ci-devant abbaye de Haute-Bruyère un monument érigé à François Ier, consistant en un fût de colonne en marbre blanc, orné de bases et de corniches, d'un travail précieux représentant les beaux-arts; cette colonne et le vase qui la surmonte contenant le cœur de François Ier ont été réservés de la vente du Domaine et restent à l'abandon dans la cour de l'acquéreur. Je vous invite à donner au citoyen Lenoir toutes les facilités possibles pour le transport de ce monument.

Je vous salue.

Lucien BONAPARTE.

Le chef de division ARNAULT

II

Citoyen Préfet,

Je me suis aquité de la commission que vous m'avez chargé relatif à la circulaire que vous m'avez fait passé le 22 germinal à lefet de l'enlevement d'un vase de marbre bland a la ci devant abaie de Hautebruiller. Je vous préviens qu'il ce trouve a labandon dant la court de laquéreur un beau morceau de piédestal avec une corniche dessus. La pièce dant lequel étoit renferme le cœur de françois I est chez le propriétaire dudit lieu.

Salut et fraternité.

Le maire provisoire,

LOUVET.

Nous avons respecté, naturellement, l'orthographe de la seconde lettre.

2. M. le baron Le Prieur de Blainvilliers, rue Saint-Anastase, 3, a Paris.

3. *Comptes des bâtiments du Roi,* t. Ier, p. 292. — Ce document a été publié pour la première fois, en 1802, par A. Lenoir, dans le *Musée des monuments français,* t. III, p. 74.

exécuté le monument tout entier; nous sommes en présence de la création d'un seul esprit, de l'œuvre d'une seule main. Aussi, n'en faudrait-il pas davantage pour assurer l'immortalité de Pierre Bontemps qui a su déployer, dans la circonstance, toutes les ressources de son talent. D'abord, ce qui est plus difficile qu'on ne s'imagine, il n'a pas un instant perdu de vue le programme qui lui était imposé et chaque partie du monument affecte une forme tellement spéciale qu'elle ne saurait, sans inconvénient, être détournée de sa destination. Puis tant de précision se trouve unie à tant de grâce, partout se présente un si remarquable mélange de jeunesse et de maturité, que la critique chercherait vainement le moyen de s'exercer. L'éloge seul convient donc à ce chef-d'œuvre qui occupe aujourd'hui une place d'honneur dans la basilique de Saint-Denis[1].

VI

A propos de Fontainebleau nous avons nettement établi que la part attribuée à Serlio dans cette vaste demeure était absolument nulle. Le nom du célèbre architecte italien ne figure en aucun endroit des *Comptes* qui, cependant, sont aussi explicites et aussi étendus qu'il est possible de le désirer. Bien plus, la place dont on voudrait trop facilement disposer se trouve prise par plusieurs de nos compatriotes qui, pour avoir longtemps tardé à faire valoir leurs titres, n'en sont pas moins dignes aujourd'hui de l'admiration de la postérité.

Mais, battus au midi de Paris, les partisans quand même de l'immixtion étrangère ne manqueront pas sans doute de se retourner du côté du nord. Le docte Félibien n'a-t-il pas clairement fait entendre que le château de Saint-Germain en Laye était l'œuvre de Serlio[2] et, comme il vivait au milieu du XVII[e] siècle[3], son

1. Sur l'entablement du piédestal sont gravées quatre inscriptions latines en style alambiqué. Celle qui est à moitié visible dans notre dessin accuse de la mort trop prompte du roi les rigoureux destins qui décidèrent de la chute d'Ilion.

REX FRANCISCE TVVM SVPERIS QVEM FATA DEDERE
OCYVS ILIACÆ FATA SEVERA DOMVS.

Cf. de Guilhermy, *Inscriptions de la France*, t. II, p. 168.

2. « Et si nous considérons ce que Serlio a fait à Fontainebleau, dans la cour de l'Ovale, et au vieux château de Saint-Germain en Laye, etc. » *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, t. II, p. 57

3 Né en 1619.

témoignage est presque celui d'un contemporain. Puis, à une date aussi éloignée, où trouver ailleurs dans notre pays des toits terminés en terrasse et des balustrades se découpant sur l'azur du ciel? Il n'est pas jusqu'aux tirants en fer, placés un peu au-dessus de la naissance des voûtes, qui, parfaitement inconnus en deçà des Alpes durant tout le moyen âge, n'indiquent l'origine italienne de la construction.

A cela nous répondrons que dans la même phrase où Félibien parle de Saint-Germain en Laye, il fait également honneur à Serlio des bâtiments de la cour Ovale, à Fontainebleau. Or, si la dernière assertion n'est plus aujourd'hui soutenable, comme le démontrent les nombreux documents précédemment produits, il n'y a pas de raison pour que la seconde s'impose à nous sans contrôle. D'ailleurs, cette fois encore, pour arriver à la découverte de la vérité les difficultés ne seront pas très grandes; il suffira tout simplement d'examiner avec l'attention qu'il mérite le passage suivant des *Comptes :* « Guillaume Guillain, maistre des œuvres de maçonnerye de la ville de Paris, et Jehan Langeois, maçon, confessent avoir faict marché et convenance de faire et parfaire pour le Roy, nostre dict Seigneur, en sesdicts bastimens et édiffices de Saint-Germain en Laye tous les ouvraiges de maçonnerye, selon et ainsi qu'il est plus à plain contenu et déclairé ès devis et marchez de ce faictz et passez avec feu maistre Pierre Chambigez, en son vivant maistre des œuvres de maçonnerye de ladicte ville de Paris, pour semblables pris et pour pareilles causes, et selon et ainsi que ledict Chambigez estoit tenu et obligé faire par lesdicts devis et marchez faictz et passez par devant notaires le lundy vingt deuxiesme jour de septembre, l'an mil cinq cens trente neuf[1]. »

Il n'y a donc pas à s'y tromper maintenant, le château de Saint-Germain en Laye a été bâti non par Serlio, mais par Pierre Chambiges. D'ailleurs, en 1539, époque à laquelle furent commencés les travaux, suivant le document authentique que nous venons de citer, François I^er^ eût été bien empêché de faire appel au talent du premier architecte, qui ne devait franchir les Alpes que deux années plus tard. Quant à supposer une ingérence tardive qui se serait manifestée par des changements propres à justifier l'assertion de Félibien, la chose n'est pas possible. Outre que Pierre Chambiges, accoutumé depuis longtemps à commander en

1. *Comptes des bâtiments du Roi*, t. II, p. 292-293. Ce passage, alors manuscrit, a été connu de Berty (*les Grands Architectes français de la Renaissance*, p. 142) qui n'a pas su en tirer toutes les conséquences qu'il comporte. Quant à M. Millet, dans son rapport au ministre d'Etat, publié en 1862, il ne semble même pas soupçonner qu'il existe quelque part des documents de la plus haute importance sur le château dont la restauration lui est confiée. Cette ignorance est partagée malheureusement par Claude Sauvageot (*Palais, châteaux*, etc., t. II, p. 76-114), Léon Charvet (*Sébastien Serlio*, p. 35) et Ferdinand de Lacombe (*le Château de Saint-Germain en Laye*, 1 vol. in-12, 1875, passim), qui tous ayant écrit après Berty, se trouvent d'autant moins excusables.

maître, eût difficilement accepté de descendre au second rang, nous avons vu, par tout ce qui s'est passé à Fontainebleau, que le roi n'abandonnait jamais les hommes qu'il avait une fois choisis pour l'exécution de ses volontés. Et puis, dans le cas présent, il s'agissait d'une œuvre que la souplesse de l'artiste lui avait presque permis de regarder comme sienne[1], sans compter que la duchesse d'Étampes, en possession depuis peu du château de Challuau, dont le genre de construction a reçu tout son développement à Saint-Germain en Laye, ne pouvait manquer au besoin de faire prévaloir une décision éminemment patriotique.

Aussi, jusqu'à sa mort, arrivée en juin 1544[2], ne semble-t-il pas que la position de Pierre Chambiges ait été sérieusement menacée. Même nous ferons remarquer que des deux architectes appelés à recueillir l'héritage du maître, l'un, Guillaume Guillain, se trouvait avec lui dans des liens d'étroite parenté[3]. C'est pour cela sans doute que, de préférence, on le chargea de continuer une œuvre qu'il devait être plus à même que tout autre de mener à bonne fin. Du reste, à la date indiquée, si l'on excepte le corps de bâtiments qui renferme la salle des fêtes[4], toutes les parties du château atteignaient presque le niveau des toits. Rien n'est donc moins étonnant que de voir, le 29 janvier 1548, trois habiles « maistres maçons[5] » procéder solennellement à la définitive réception des travaux.

Guillaume Guillain et Jehan Langeois s'étaient engagés par contrat à ne s'écarter en aucune façon du projet conçu par leur prédécesseur. Or nous voyons que, dès le premier instant, « par ledict marché dudict Saint-Germain en Laye, les terrasses de dessus les haultes voultes desdicts bastimens et édiffices dudict lieu debvoient estre couvertes d'un gros pavé de carreau[6] ». La nature de ce dernier est même nettement déterminée et l'on ne pourra employer que les « grandes pierres de liaiz de Notre-Dame-des-Champs lez Paris[7] ». Tout cela, ajouté à ce qui est dit plus haut des « devis et marchez faictz et passez avec feu maistre Pierre

1. C'est dans ce sens qu'il faut prendre la phrase suivante de Du Cerceau : « Et y estoit ledit sieur Roy en le bastissant si ententif, que l'on ne peult presque dire qu'autre que luy en fust l'architecte. » *Les plus excellents bastiments de France.*

2. D'après l'épitaphe publiée par Paul Lacroix dans la *Revue universelle des Arts* (année 1855, p. 201).

3. Il avait épousé Perrette Chambiges, que tout tend à faire considérer comme la fille de l'architecte indiqué dans les *Comptes*.

4. « Item, et le dessus des voultes qui seront au dessus de la grand'salle du corps d'hostel *que l'on faict de présent* au bout de la court dudict chasteau, du costé de l'entrée et basse-court, depuys ladicte vieille tour jusques en l'angle estant entre la vieille chappelle et galleries dudict chasteau. » *Comptes des bâtiments du Roi*, t. II, p. 293.

5. « Charles Billard, maistre maçon de Monseigneur le connestable, Guillaume Challon et Jehan Chapponner, maistres maçons à Paris. » *Comptes*, etc., t. II, p. 294.

6. *Comptes des bâtiments du Roi*, t. II, p. 293.

7. «.... Qui seront les unes de quatre piedz de long, les autres de trois piedz de long, les autres de trois piedz et demy aussi de long et de deux pieds et demy de large, le tout de quatre poulces d'espoisseur ou environ, taillées et portans entoncemens en manière de noue, ainsi qu'il appartient, etc. » *Comptes des bâtiments du Roi*, t. II, p. 293

Chambigez », ne laisse aucun doute sur l'origine des toitures en terrasse qui donnent au château de Saint-Germain en Laye un caractère si particulier. Quelque chagrin que la chose puisse occasionner aux partisans de l'influence italienne, il faut bien se rendre à l'évidence et reconnaître la main d'un architecte français dans cette prétendue innovation. Car — on semble trop l'oublier — la plupart des édifices élevés, durant le moyen âge, soit en Provence, soit en Auvergne, pour ne citer que ces deux provinces, étaient couverts au moyen de rangs de dalles superposées. Et ce qui, dans le midi et dans le centre, se présentait comme la règle générale, ne laissait pas que d'être pratiqué un peu partout à titre d'exception. Des terrasses existent non seulement sur les bas côtés des églises de Chaumont et de Poissy, par exemple, mais encore sur ceux de Notre-Dame de Paris[1]. Pierre Chambiges n'a donc pas eu besoin de chercher au loin ses modèles; il s'en trouvait autour de lui en nombre suffisant. D'ailleurs, on a bien tort de croire que cet habile architecte ait attendu d'être appelé à reconstruire le château de Saint-Germain en Laye pour rompre, dans un édifice important, avec la tradition des toitures aiguës et des hauts pignons. Les gravures de Du Cerceau à la main, il est facile de prouver que le système de couverture, dont le plus brillant spécimen a donné prise à ce débat[2], avait été inauguré à Challuau plusieurs années auparavant.

En dernier lieu, s'il est vrai que les Italiens aient abusé des tirants pour empêcher l'écartement des murs, chaque fois qu'ils ont eu à jeter une voûte sur un espace tant soit peu considérable, il ne s'ensuit pas que partout où se rencontre cette marque de faiblesse il faille immédiatement songer au peuple le moins constructeur des temps modernes. La seule chose extraordinaire que l'on puisse signaler à Saint-Germain en Laye, c'est l'emploi à demeure[3] de ce qui était usité chez nous, au moyen âge, comme moyen provisoire, dans les édifices à trois nefs, de maintenir la poussée des voûtes basses sur les piles intérieures, avant leur chargement[4]. Néanmoins, quand on considère, d'un côté, à quelle hauteur sont bandés les arcs[5], la largeur des divers corps de bâtiments[6], le poids énorme des terrasses en

1. Viollet-le-Duc, *Dict. rais.* v°. Dallage, t. V, p. 20-24.

2. « Et est ceste terrace, a ce que ie croy, la premiere de l'Europe, pour sa façon, et chose digne d'estre veüe et consideree. » *Les plus excellents bastiments de France.*

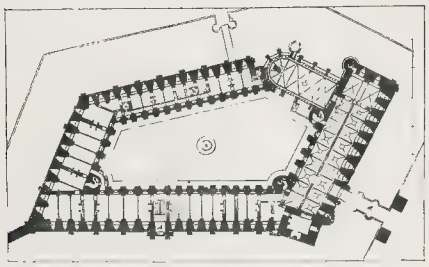
3. « Vray est, qu'a chascun montant y a une grosse barre de fer, traversant de l'un à l'autre, avec gros crampons par dehors, tenant lesdites voultes et murailles liees ensemble, et fermes. » Du Cerceau, *op. cit.*

4. Viollet-le-Duc, *Dict. rais.* v°. Chaînage, t. II, p. 402-404.

5. « En aucuns corps de ce logis », dit Du Cerceau, « y a quatre estages. En celuy de l'entree y en a deux, dont le deuxiesme est une grande salle ». *Les plus excellents bastiments de France.*

6. « Les derniers estages sont voultez : chose grandement à considerer, à cause de la largeur des membres (12 mètres). » Du Cerceau, *op. cit.*

pierres de liais que les voûtes devaient supporter[1], de l'autre l'impossibilité où se trouvait l'architecte de chercher extérieurement les points d'appui dont il avait besoin pour faire face à toutes les résistances, le parti adopté dans la circonstance ne paraît plus étonnant. D'ailleurs, il faut bien reconnaître qu'il n'en était pas à Saint-Germain en Laye comme dans la plupart des édifices italiens; « les barres de fer » qui nous occupent après tant d'autres en ce moment, loin de traverser aucune pièce d'apparat, se trouvaient reléguées dans les combles, sous les yeux des gens de service qui ne s'inquiétaient guère de leur présence. Dans la pensée de Pierre Chambiges, les voûtes qui recouvraient le dernier étage avaient uniquement pour but de procurer une solide assiette au promenoir aérien dont le magnifique pano-



PLAN DU CHATEAU DE SAINT GERMAIN EN LAYE.

rama, déroulé par les rives de la Seine en cet endroit, eût au besoin suffi à justifier la construction. On comprend mieux alors la négligence apportée dans l'application des règles de l'art, car avant tout il fallait songer à ce qui constituait de sérieuses conditions de solidité.

A l'exception de la chapelle qui semble avoir été construite durant la minorité de saint Louis, c'est-à-dire vers 1230 environ[2], les parties du château antérieures au XVI[e] siècle ne remontent pas au delà du règne de Charles V[3]. Encore de cette

1. « Sur ces voultes et par tout le dessus du circuit du bastiment est une terrace de pierres de liais, qui fait la couverture, lesquelles portans les unes sur les autres, et descendans de degré en degré, commencent du milieu da hault de la voulte un peu en pente, iusques à couvrir les murailles. » Du Cerceau, *op. cit.* — C'est le cas de faire remarquer que les terrasses de Saint-Germain en Laye sont absolument analogues aux couvertures d'église dont nous avons parlé, au lieu de présenter une surface plane comme en Italie

2. Cf. Viollet-le-Duc, *Dict. rais.*, t. II, p. 430-432

3. Quelques années après l'incendie de 1346, qui détruisit la plus grande partie du château.

époque ne subsiste-t-il, près de la porte d'entrée, qu'un gros donjon carré, extérieurement mis à la mode du jour par Guillaume Guillain et Jehan Langeois[1]. Tout le reste a été livré aux démolisseurs par François Ier, dont la bizarre fantaisie a seulement imposé à son architecte de rebâtir sur les anciennes fondations[2]. C'est ce qui explique la « sauvage quadrature » présentée par la cour du château. Au dehors l'irrégularité de plan est moins sensible, parce que l'œil ne peut embrasser jamais que deux façades à la fois[3].

Quoi qu'il en soit, l'immense construction imaginée par Pierre Chambiges, de quelque endroit qu'on la considère, ne peut manquer, au premier abord, d'exciter un véritable étonnement. « Toutes les idées que l'on avait pu se faire à l'avance d'un château du commencement du XVIe siècle », dit M. Sauvageot, « se trouvent bouleversées en un clin d'œil. Plus de ces délicates et gracieuses décorations particulières aux bords de la Loire; point de ces fines broderies, si nombreuses dans la Renaissance bourguignonne et champenoise; quant au pittoresque des édifices normands de cette époque, il ne s'y rencontre pas davantage: mais, il faut le dire, toutes ces qualités absentes sont remplacées, en manière de compensation, par d'autres qualités que l'on chercherait en vain dans les pays que nous venons de nommer. On est obligé de reconnaître à Saint-Germain une grande unité d'ensemble, et, chose remarquable, l'échelle générale y est certainement beaucoup plus grande que l'échelle adoptée pour les édifices contemporains. De là ressort incontestablement un aspect magistral et puissant, exprimant bien la demeure d'un souverain à la fois guerrier et homme de goût. Une bonne silhouette ferme, simple, se découpant agréablement sur le ciel, ajoute aussi à cette impression de grandeur que comporte au premier chef le vieux château royal[4]. »

Cette absence de décoration dont il vient d'être parlé tient surtout à la nature des matériaux employés. La brique, à son état ordinaire, lorsqu'elle sort, non de l'atelier d'un artiste, comme dans certaines parties de l'Italie, mais du hangar d'un simple ouvrier, ignorant de l'usage auquel elle est destinée, ne saurait se prêter

1. *Comptes des bâtiments du Roi*, t. II, p. 294 et 295.

2. « Or est-il advenu, que le Roy François premier trouvant ce lieu plaisant, feit abbatre le vieil bastiment, sans toucher néantmoins au fondement, sur lequel il feit redresser le tout comme on le voit pour iourd'hui, et sans rien changer dudit fondement, ainsi que l'on peult cognoistre par la court d'une assez sauvage quadrature. » Du Cerceau, *op. cit.*

3. Le plan dont nous présentons une réduction est emprunté à l'ouvrage de Sauvageot, *Palais, châteaux*, etc. Son exactitude ne laisse rien à désirer, si l'on considère l'état actuel des constructions; mais, au XVIe siècle, la face extérieure du corps de logis qui renferme la salle des fêtes, au lieu de se développer en ligne droite, était brisée vers son milieu et formait un grand pan coupé du côté de la chapelle. Le redressement de cette partie du château ne fut opéré, croyons-nous, que vers le milieu du règne de Louis XIV, ce qui entraîna la réfection des trois dernières travées de voûte de la salle des fêtes, devenue dès lors régulière, tandis qu'auparavant elle se rétrécissait à l'une de ses extrémités de la plus triste façon.

4. *Palais, châteaux*, etc., t. II, p. 98.

aux mêmes caprices que la pierre, et il faut se résoudre à ne lui demander que des profils sans grande élégance, quoique parfois robustes et expressifs. Or, à Saint-Germain en Laye, Pierre Chambiges, fidèle au genre de construction dont il était l'inventeur[1], soit sur les contreforts, soit autour des fenêtres, partout en un mot où la nécessité de quelques ornements se faisait sentir, n'a voulu, à partir du premier étage, systématiquement mettre en œuvre que la brique[2]. C'était, contrairement aux habitudes de la Renaissance, tenir peu de compte de la sculpture, ainsi réduite à s'exercer sur les gargouilles, les balustrades et les vases du couronnement.

Quoi qu'il en soit, nous aurions peine à comprendre que l'on regrettât, dans la circonstance, de voir l'architecte sacrifier trop ouvertement les détails à l'ensemble, car il est bien certain que, de la sorte seulement, il a pu obtenir l'aspect grandiose et véritablement imposant qui constitue le principal caractère de tout le château. Mais, sous ce rapport même, il y a une différence considérable entre les façades extérieures et celles de la cour. Les premières, outre qu'elles ne sont pas homogènes[3], manquent généralement de saillies[4], d'où résulte l'absence « de ces ombres vives et fermes qui animent si bien la matière, et jouent un rôle si puissant dans la physionomie de chaque monument[5] ». Quant aux secondes, elles exagèrent peut-être en un autre sens, et les berceaux de brique qui relient, vers leur milieu et au sommet, des contreforts tellement rapprochés qu'une seule

1. Voir, t. I^er^, p. 165 et 175.

2. « On ne peut savoir, dit M. Sauvageot, si l'architecte qui a érigé le château de Saint-Germain a cherché dans sa construction, par l'emploi de la brique, une sorte de progression colorée; l'existence de nombreuses parties de pierres peintes en brique permet difficilement de croire à cette supposition. Le rez-de-chaussée (dans la cour) est d'un ton entièrement blanc, sauf l'arc des fenêtres, qui commence à trancher en couleur foncée. A l'entre-sol, la couleur rouge devient plus sensible; le contrefort est bien encore de pierre, mais la fenêtre tout entière est de brique, ainsi que la voûte en berceau qui porte le balcon du premier étage. Cet étage, ainsi que le second, est entièrement en matériaux colorés et parties enduites, à l'exception des corniches et des balustrades qui sont de pierre. La question de couleur nous semble s'allier parfaitement ici avec la raison de solidité. L'architecte, en effet, n'a employé la brique, matière inférieure et de qualité médiocre, qu'au fur et à mesure de la construction, et à mesure aussi que la charge à porter allait diminuant. Malheureusement, ces idées saines et parfaitement raisonnables n'ont pu être suivies dans toutes les parties de l'édifice; l'extrémité orientale de la cour et une partie des façades en retour possèdent seules des éperons de pierre au rez-de-chaussée. Les ressources venant probablement à manquer, on aura été conduit à se servir, pour le reste, de moellons et de briques, comme dans la partie supérieure du château. Aussi des tassements se sont-ils produits, et voit-on, dès à présent, les fâcheux effets de cette parcimonie. » *Palais et châteaux*, etc., t. II, p. 104.

3. Jusqu'à mi-partie de sa hauteur le château de Saint-Germain en Laye conserve extérieurement les traditions du moyen âge. Au-dessus d'un soubassement robuste qui plonge dans les fossés, règne, en effet, un véritable chemin de ronde porté sur des corbeaux formant mâchicoulis. On dirait une enceinte féodale, derrière laquelle apparaissent seulement les deux étages supérieurs de la brillante construction imaginée par Pierre Chambiges. Aujourd'hui le chemin de ronde dont nous avons parlé est couvert par une terrasse et la transition se trouve ainsi mieux ménagée, mais autrefois un toit fortement incliné figurait à cette place, ainsi que le démontrent les gravures de Du Cerceau.

4. Il en était du moins autrefois de la sorte, avant les singulières restaurations entreprises par M. Millet. Cet architecte, dans le but de donner à l'édifice plus d'uniformité, n'a rien trouvé de mieux que de reproduire à l'extérieur les contreforts qui se voient dans la cour.

5. Sauvageot, *Palais, châteaux*, etc., t. II, p. 99.

fenêtre est ouverte entre eux, changent trop facilement des travées étroites en un double étage de niches profondes. Mais, ce défaut même admis, la cour de Saint-Germain en Laye, avec ses lignes savamment étudiées, l'originalité de sa conception et la parfaite unité de style présentée par toutes ses parties, n'en demeure pas moins l'une des pages les plus magistrales de l'architecture française. Et remarquons-le bien, Pierre Chambiges avait à lutter contre les difficultés d'un plan imposé ; il lui fallait trouver mille combinaisons, tantôt pour dissimuler certains angles disgracieux[1], tantôt pour couper la monotonie de lignes forcément trop étendues[2]. Aussi ne savons-nous qu'admirer davantage en cette occasion, de sa grande souplesse ou de sa prodigieuse originalité[3].

Bien que le château de Saint-Germain en Laye ne nous soit pas parvenu dans son intégrité première, au moins l'état dans lequel il se trouve fournit-il tous les éléments d'une restauration à peu près certaine[4]. Sans les gravures de Du Cerceau, au contraire, il serait impossible, à cette heure, de se représenter un autre château, connu sous le nom de la Muette[5], dont François I^er^ confia également la construction à Pierre Chambiges[6]. Depuis un siècle environ les ruines même ont disparu[7], et la chose est d'autant plus regrettable que nulle part ailleurs peut-être ne

1. Trois des angles de la cour sont occupés par des tourelles que couronne un petit dôme ou calotte de pierre.

2. Au droit de l'escalier d'honneur, composé de deux rampes droites séparées par un mur d'échiffre, qui occupe toute la largeur du corps de bâtiment nord, se projette, par exemple, du côté du parc, un petit avant-corps formant *loggia* à chaque étage.

3. Outre le château que tout le monde connaît, Saint-Germain en posséda longtemps un autre sur le bord du coteau. Ce dernier, commencé sous Henri II, au dire de Du Cerceau, fut considérablement développé en 1594, sous la direction de Guillaume Marchant, architecte de Henri IV. Il n'en reste plus aujourd'hui que des débris de terrasses et un pavillon transformé en restaurant.

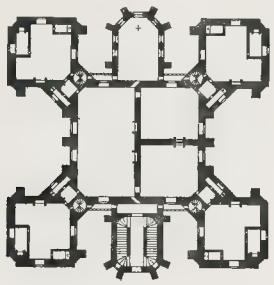
4. M. Miller, qui de 1862 à 1880 a été chargé de rendre au château de Saint-Germain sa physionomie première, nous paraît donc d'autant plus coupable. Outre ce que nous avons dit tout à l'heure, on peut lui reprocher, par exemple, en même temps qu'il sacrifiait les énormes pavillons élevés sous Louis XIV par Jules Hardouin-Mansard, de n'avoir pas fait disparaître les terrasses établies également vers le milieu du XVII^e^ siècle au-dessus du chemin de ronde. Loin de là il les a reconstruites dans un style absolument fait pour tromper le public. L'opposition cherchée par Pierre Chambiges entre le bas et le haut du château n'existe plus; on voit que l'intérêt historique, dont il doit toujours être tenu grandement compte, se trouve considérablement diminué de ce chef.

5. « Apres avoir fait bastir le chasteau de Saint-Germain en Laye, voyant iceluy luy estre tant à gré, comme d'estre accompaigné d'un bois si prochain, le Roy choisit un endroit en iceluy, près d'un petit marescage, distant de deux lieuës dudit chasteau, où les bestes rousses lassées du travail de la chasse se retiroyent : et y feit dresser ceste maison pour avoir le plaisir de veoir la fin d'icelles, et la nomma la Muette, comme lieu seul et séparé et fermé de bois de tous costez. » *Les plus excellents bastiments de France.* A peine est-il besoin de dire combien est hasardée l'étymologie donnée par Du Cerceau. On désignait, au moyen âge, sous le nom de *Muettes*, certaines maisons isolées au milieu des bois où l'on gardait les mues de cerfs.

6. *Comptes des bâtiments du Roi*, t. I^er^, p. 217-227; t. II, p. 292-293. — Le marché fait et passé avec Pierre Chambiges est daté du mercredi 22 mars 1541. De même qu'à Saint-Germain en Laye, Guillaume Guillain et Jehan Langeois furent chargés de continuer les travaux à partir du 15 juillet 1544. Moins de quatre ans plus tard tout était terminé, puisque le procès-verbal de réception du château porte la date du 27 janvier 1548.

7. Le château de la Muette a été détruit non à l'époque de la Révolution, comme le prétend Berty (*Grands architectes français*, etc., p. 27) qui, du reste, confond cet édifice avec un autre du même nom près de Passy, mais dans les dernières années du règne de Louis XV. C'est alors que sur son emplacement fut élevé le pavillon dont la silhouette se dessine à l'extrémité d'une longue avenue, entre les stations de Maisons-Laffitte et de Conflans-Sainte-Honorine, sur la ligne de Paris à Rouen.

se reflétait mieux le talent de l'habile architecte. Là tout était de sa main : plan, ordonnance extérieure et arrangement du dedans. Comme à Challuau, nous voyons « qu'une masse » était « accompagnee de quatre quadres, autrement pavillons, és coings[1] ». Seulement tandis que, dans le premier château, on admirait principalement la chapelle[2], dans le second, c'est vers l'escalier que se portait l'attention. Situé « sur le devant, du costé de l'entree », il livrait, en son milieu, passage à une allée, qui tenait de la sorte quelque peu éloignées deux séries de marches absolument semblables et opposées[3]. Nous sommes loin, on le voit, des escaliers à vis et des rampes droites séparées par un mur d'échiffre. Pareille



PLAN DU CHATEAU DE LA MUETTE

disposition dut paraître alors toute nouvelle et, si nous ne nous trompons, Philibert de l'Orme a puisé là l'idée de ces magnifiques « perrons » dont il dota plus tard les châteaux d'Anet et de Fontainebleau.

De même que dans les autres constructions du maître, la brique jouait à la Muette un rôle prépondérant[4]. Elle se montrait partout où le besoin d'une moulure se faisait sentir. Quant au mode de couverture adopté, à peine est-il

1. *Les plus excellents bastiments de France.* D'un autre côté, nous lisons dans Philibert de l'Orme (*Nouvelles inventions pour bien bastir*, éd. de 1576, p. 6) : « La dicte Muette est un chasteau qui a sept pavillons, desquels celuy du milieu a dix toises sur douze : et aux quatre coins, en chacun lieu y en a un de cinq toises en quarré. Les deux autres sont par le milieu; l'un sert à couvrir l'escalier et l'autre à la chapelle. »

2. Voir ce que nous avons dit à ce sujet, t. Ier, p. 164.

3. « ... Et dont les montees sont pareilles de chasque costé, soient montans ou descendans, respondans icelles à chacun estage. » Du Cerceau, *op. cit.*

4. « Touchant l'edifice, il est fait suyvant, et tout ainsi que celuy de Saint-Germain : à sçavoir tous les ornemens de bricque par le dehors. » Du Cerceau, *op. cit.*

besoin de le faire connaître, Pierre Chambiges, presque arrivé à la fin de sa carrière, n'étant pas homme à se donner un démenti. Seulement, il nous a toujours paru assez extraordinaire que des terrasses en pierre de liais, qui probablement ne devaient pas être moins solides que celles de Saint-Germain en Laye [1], se soient trouvées tout à coup en si mauvais état, qu'il ait fallu songer à mettre quelque autre chose à leur place. Philibert de l'Orme, qui était en quête d'un édifice pour expérimenter son invention de comble à grande portée [2], n'aurait-il pas exagéré le mal à dessein, par hasard ? Ce qui nous le ferait croire, c'est que dans le livre des *Nouvelles inventions* il vante le « grand plaisir » que l'on a, de la galerie située sur la crête des toits, « à voir courir le cerf et entendre l'abboy des chiens [3] ». Pour obtenir l'autorisation qu'il désirait, un prétexte était nécessaire, et celui dont nous parlons devait avoir quelque valeur aux yeux du roi. Aussi Henri II, chose à peine croyable, lui permit-il d'exhausser un château réputé mal construit et dont « les murs estoient corrompus en aucuns lieux [4] ». Certes, nous ne prétendons pas que Pierre Chambiges fût un constructeur de premier ordre, et, d'ailleurs, eût-il possédé toutes les qualités nécessaires pour briller sous ce rapport, que les faibles ressources dont il pouvait disposer fussent venues bien souvent mettre obstacle à leur déploiement. Toutefois, dans le cas présent, il est moins facile que jamais d'ajouter foi aux insinuations de Philibert de l'Orme. Ce que l'on soupçonnait vaguement paraît enfin dans tout son jour, et c'est le grand architecte lui-même qui fournit les éléments de sa propre réfutation [5].

Nous avons parlé si longuement de la Muette qu'à peine reste-t-il de la place pour indiquer seulement quelques autres châteaux disparus. Et cependant, que de choses n'y aurait-il pas à dire sur Saint-Léger en Yveline, qui fut domaine

1. Elles étaient absolument bâties sur le même modèle. « Ce bastiment en son dernier estage est vouté, ainsi que ledit chasteau de Saint-Germain, et la terrace dessus ». Du Cerceau, *op. cit.*

2. A propos du château de Monceaux (t. I[er], p. 168), nous avons déjà expliqué le système de charpente inventé par Philibert de l'Orme. Pour ce qui regarde plus particulièrement le château de la Muette, on peut consulter les *Nouvelles inventions pour bien bastir*, p. 29-31. Des planches accompagnent le texte et ne laissent dans l'ombre aucun détail.

3. *Nouvelles inventions*, etc., p. 31. A la page 32, une planche montre « comme au dessus de la couverture, et par le milieu au plus haut y a une terrasse en façon de gallerie avec ses appuiz. »

4. *Nouvelles inventions*, etc., p. 6. — *Le premier livre d'Architecture*, p. 49 v°. — *Instruction de monsieur d'Yvry dict de Lorme*, p. 55.

5. De son côté, Du Cerceau a écrit les lignes suivantes, qui, tout en jetant une vive lumière sur le débat, montrent combien peu on eut à se féliciter d'avoir consenti au changement de couverture dont il a été question. « Mais depuis, feu Philibert de l'Orme, architecte, voulant eslever le lieu encore plus hault ou eminent, y feit faire un comble d'ais en une demie circonference, et icelle couvrir d'ardoise. Là dessus, à la cime, il pratiqua encore une petite allée, qu'il feit couvrir de plomb : de laquelle on descouvre de toutes parts à l'environ, qui est une belle chose. Neantmoins depuis est advenu, que ladicte couverture par le moyen de la terrace s'est affoncee, de sorte que ie croy que, qui n'y mettra ordre, le tout s'affoncera avec le temps. » *Les plus excellents bastiments de France.*

royal et à ce titre figure souvent dans les *Comptes*[1]; sur Limours, qui appartint à Diane de Poitiers et où Philibert de l'Orme fit un nouvel essai de ses charpentes économiques [2]; sur Dampierre, que le cardinal de Lorraine agrandit après l'avoir acheté d'un financier [3]; sur Meudon, que le même prélat voulut reconstruire au sommet de la colline, afin de se procurer le plus magnifique panorama des environs de Paris [4]! A cette liste déjà longue il faut ajouter encore Villeroy [5], dont le Louvre possède une admirable cheminée que nul n'a jusqu'ici disputée à

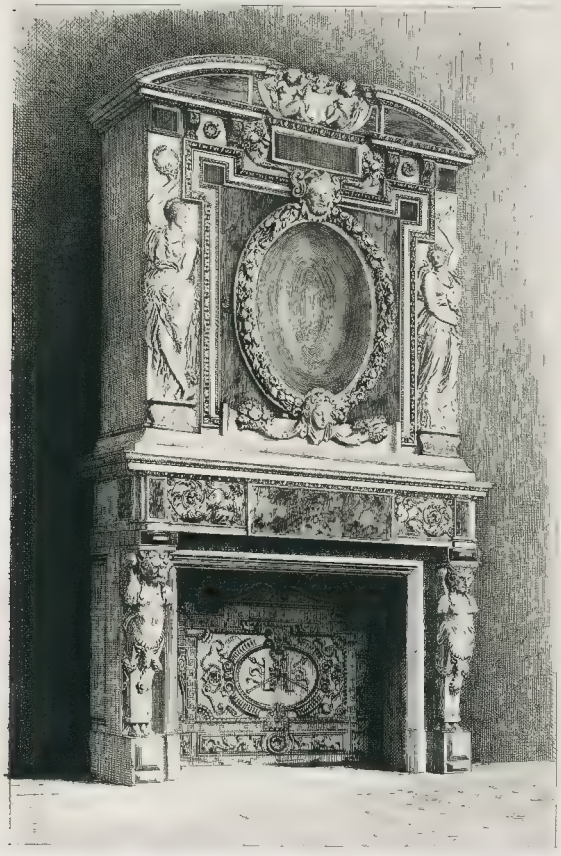
1. Voir principalement t. Ier, p. 351, et t. II, p. 106 et 173. Dans ces trois endroits, il est question de travaux exécutés par Jean Potier ou Pothier, « maistre maçon ». D'un autre côté, on lit dans le mémoire justificatif de Philibert de l'Orme : « Aussi à Saint-Légier, en la forestz de Montfort, pour ung vieulx logis, lequel n'est-il pas bien racoustré, et la gallerye qui est faicte de neuf, avec la petite chapelle et pavillons, l'on l'a trouvé le plus beau qu'il est possible, et se peult achever une bien fort belle maison. » *Instruction de Monsieur d'Yvry*, etc., p. 56. Tout ce que dit de l'Orme ne doit pas être pris à la lettre, car il agissait, dans la circonstance, non comme architecte, mais comme « superintendant des bastimens du Roy ». A ce titre le Primatice et plusieurs autres eussent pu également réclamer une part dans les constructions exécutées de 1548 à 1569, c'est-à-dire durant le temps où ce château fit directement partie des domaines de la couronne. Il passa ensuite aux mains du duc d'Anjou qui, à son avènement au trône en 1574, le transmit au duc d'Alençon. C'est le premier de ces princes qui fit commencer, en 1570, « un pavillon en forme de dôme ». Le second avait pour architecte, en 1577, un nommé Olivier Ymbert, ainsi qu'il résulte du document suivant : « 20 aoust 1577. Enqueste sur l'état du prieuré des Moulineaux. — Item maistre Olivier Ymbert, architecte pour monseigneur le duc frère du roi, demeurant à Saint Liger en Yveline, agé de soixante ans.... a dit qu'il y a environ vingt ans qu'il cognoist iceulx requérans pour autant qu'il a besoigné au chasteau de Rambouillet de son état de maçon et tailleur de pierre, etc. » *Cartulaire des Moutineaux*, p. 70.

2. *Nouvelles inventions*, etc., p. 38. Après avoir parlé de la « charpenterie » qu'il fit faire « pour Madame la Duchesse de Valentinois à son chasteau de Limours, en une salle qui a quatorze toises de longueur sur trente un piedz de largeur », il ajoute : « Et fut le tout si bien conduict, que ce qui coustoit trois mil francz, tant bois que façon, n'est revenu à mil. » A chaque instant Philibert de l'Orme rappelle combien le système de charpente qu'il a inventé présente d'avantages au point de vue de l'économie.

3. Le château de Dampierre a été reproduit par Du Cerceau, qui lui a consacré quatre planches de ses *Plus excellents bastiments de France*. « A veoir ce lieu de loing dit-il, il n'est pas de grand monstre, encor qu'il soit assez bien accommodé de ce qu'est besoin à un bon lieu. Il n'est couvert que de tuille..... Le bastiment est assez bien accommodé de ses membres : mais entre autres y a des estuves et baignoires pratiquées, tant à une des tours du coing, qu'à une petite place prochaine, fort bien accoustrez. » La terre de Dampierre fut achetée par le cardinal de Lorraine en 1552. Suivant toute vraisemblance, les travaux que ce prélat fit exécuter immédiatement au château durent être confiés à Claude Fouge que nous voyons, à cette date, figurer parmi les vassaux de la chatellenie de Beaurain, avec le titre d' « architecte de M. le révérendissime cardinal ».

4. L'ancien château de Meudon, celui que Napoléon Ier fit démolir en 1803, était-il également l'œuvre de Claude Fouge? C'est une opinion qu'il serait aussi difficile de soutenir que d'attaquer. Au contraire, le nom de Philibert de l'Orme doit être définitivement écarté du débat, car si ce dernier eût fait ou fait faire quoi que ce soit au château élevé par le cardinal de Lorraine, nous en retrouverions la trace dans son mémoire justificatif. L'argument tiré des *Discours admirables* de Bernard Palissy (p. 171-172 des *Œuvres*, éd. A. France, 1880) ne supporte pas l'examen. Certes, dans le passage où il est question d'un « architecte françois qui se faisoit quasi appeler le Dieu des maçons ou architectes », — remarquez bien qu'aux yeux de Palissy les deux mots sont encore synonymes — Philibert de l'Orme semble assez clairement désigné. Mais, d'autre part, nous voyons que toute la discussion roule sur un problème d'hydraulique, et il serait téméraire d'en conclure à l'exécution d'une œuvre d'architecture.

5. Cassiano del Pozzo, dans son voyage inédit en France (1625), a donné du château de Villeroy la description suivante : « S'entra a essa (la villa pour le château) per un gran cortile (da fianco però che termina un portone, dal qual nasce un altro cortile, i due bracci di cui il mandritto forma una galleria o loggia, nella quale sono 3 o 4 statue moderne, ed il manco hà alcune stanze per servizio di cucina e per habitazione per gente basse. In fronte l'appartamento del padrone, fatto al solito di Francia; si sale a esso per alquanti gradini, entrandosi per una porta sul frontespicio delle quale sono tre busti di bronzo alla mandritta la regina Caterina de Medici, alla man manca Arrigo 2° suo marito ed in mezzo Francesco 2°. L'habitazione è assai commoda, e in oltre vi è un altra galleria, che fa un ala del giardino che segue immediatamente. Della suddetta habitazione si passa ad esso per un ponticello levatojo; è attorniato tutto il quadrato di detto giardino da una spalliera, che per maggior stabilita è fatta di ferro. » *Bibliothèque Barberini*, à Rome.



CHEMINÉE DE VILLEROY.

Germain Pilon[1]. Seulement, à notre avis, nous aurions là une des premières œuvres du maître[2]. L'influence du génie de Jean Goujon est manifeste, et, malgré soi, l'on rêve de la fontaine des Innocents, en regardant les deux nymphes qui portent des fleurs dans une main et élèvent de l'autre une couronne au-dessus de leur tête. Partout, du reste, éclate un sentiment plein de finesse et de grâce. Nous sommes encore dans la période de la recherche et de l'élégance, qui bientôt va faire place à celle de l'ampleur mesurée et de la sévère majesté.

VII.

Bien que nous ayons déjà parlé d'un grand nombre de châteaux, notre tâche est loin d'être terminée. C'est ainsi, par exemple, qu'à défaut d'une longue monographie, tout nous fait un devoir de consacrer au moins quelques pages à l'admirable demeure élevée par le connétable de Montmorency sur la haute colline d'Écouen. D'ailleurs[1], à ce sujet, rien n'est plus facile que de dire des choses entièrement neuves, car, par une sorte de fatalité, les hommes qui eussent été les plus capables de réduire la légende à ses justes proportions ne semblent pas même un instant avoir soupçonné la vérité[3].

Pour eux, en effet, comme pour la foule des historiens, Jean Bullant est l'unique architecte d'Écouen. Il a dressé le plan de l'immense édifice et dirigé

1. « Acquisition faite à M. Goinard, maître charpentier, d'un monument d'architecture provenant de Mennecy (Villeroy est dans la commune de Mennecy, aux environs de Corbeil), servant de cheminée, orné de deux figures de femmes en bas-reliefs, représentant des nymphes, de deux figures de satyres servant de supports, et d'autres sculptures arabesques; le tout par Germain Pilon. » *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des monuments français,* par Louis Courajod. Paris, 1878, p. CXLIII. Plus loin (p. 188), il est parlé d'une « cheminée en pierre, sculptée par Germain Pilon, achetée à M. Boigre, propriétaire du château de Villeroy ». Voir également : *Description des sculptures du moyen âge et de la Renaissance,* par H. Barbet de Jouy. — *Musée de sculpture au Louvre,* par le baron de Guilhermy, dans les *Annales archéologiques,* t. XIV, p. 24. Hauteur de l'ensemble, 4m, 62; largeur de la tablette, 2m, 54. Peut-être est-il bon de faire remarquer que la plaque de fer posée dans l'âtre n'appartient pas au monument primitif; c'est une addition de l'époque de Henri IV.

2. Le château de Villeroy a été construit par Nicolas de Neufville, 3e du nom, seigneur de Villeroy, secrétaire des rois Henri II, Henri III et Henri IV. Ainsi que l'indique le buste de François II, installé à la place d'honneur, au centre de la façade principale, les travaux durent être terminés en 1559 ou 1560. Mais la cheminée qui nous occupe peut avoir été faite quelques années plus tard. Nous adopterions volontiers la date de 1565; Germain Pilon avait alors trente ans.

3. *Jean Bullant, architecte du connétable de Montmorency,* par A. de Montaiglon, dans les *Archives de l'art français,* XI, 305-339. — *Les grands architectes français de la Renaissance,* par A. Berty. — *Un grand seigneur du XVIe siècle: le connétable de Montmorency,* par F. de Lasteyrie, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* XIX, 2e période, 305-320 et XX, 97-114.

LE PETIT PÉRISTYLE DE LA COUR

la construction depuis le commencement jusqu'à la fin[1]. Quant aux différences de style qui se font remarquer en plusieurs endroits, elles demeurent complètement inaperçues, ou si par hasard l'attention se porte de ce côté, loin d'en tirer la conséquence voulue, on n'y trouve qu'un prétexte pour avancer le voyage du maître en Italie[2]. Mais, dans ces conditions, nous aurions lieu d'être bien plus étonné encore de tout ce qui se présente à nos yeux. Quoi ! Jean Bullant ne se serait imprégné de l'architecture antique, durant un long séjour à Rome, que pour venir en quelque sorte, aussitôt son retour parmi nous, protester contre les enseignements qu'il avait reçus. De propos délibéré, il eût perdu une occasion inattendue et vraiment merveilleuse de déployer à l'aise son incontestable talent, et avec une modestie rare il se fût fait à nouveau le disciple de ceux-là mêmes qu'il croyait avoir de beaucoup dépassés. Puis tout à coup, comme pris d'un remords, non seulement il eût changé sa manière, arborant enfin le drapeau de l'art classique, mais encore il se fût efforcé, autant que possible, de ramener les premières constructions au type définitivement adopté.

Mais nous ne sommes pas encore au bout des invraisemblances. De ce que la date de 1542 se trouve sur un carreau de faïence, aujourd'hui déposé au musée de Rouen[3], après avoir fait partie du pavage de nous ne savons quel appartement du château, on a conclu à l'achèvement des travaux à peu près vers la même époque[4]. Ainsi Jean Bullant serait un véritable phénomène et le connétable de Montmorency eût fait preuve d'un instinct de divination dont nous avons peine à le croire capable. Car, enfin, même en adoptant l'opinion de M. de Montaiglon, qui croit pouvoir reculer de quelques années la naissance du grand architecte fixée par Berty en 1515[5], nous n'en voyons pas moins que pour l'exécution d'une œuvre colossale, qui demandait une expérience consommée, on se serait adressé à un tout jeune homme, presque à un écolier. Assurément l'indulgence la plus extrême ne saurait aller jusque-là, et il faut bien avouer qu'en 1532, époque à laquelle, suivant toutes probabilités, fut commencé le château d'Écouen[6], le choix d'un architecte dut être arrêté avec plus de maturité qu'on ne le suppose généralement.

1. « Non seulement c'est son œuvre, non seulement il a tout conçu, tout construit, tout dirigé, mais, après l'avoir terminée, personne n'y est venu mettre la main. » A. de Montaiglon, *op. cit.*, 305

2. A. de Montaiglon. *op. cit.*, 327.

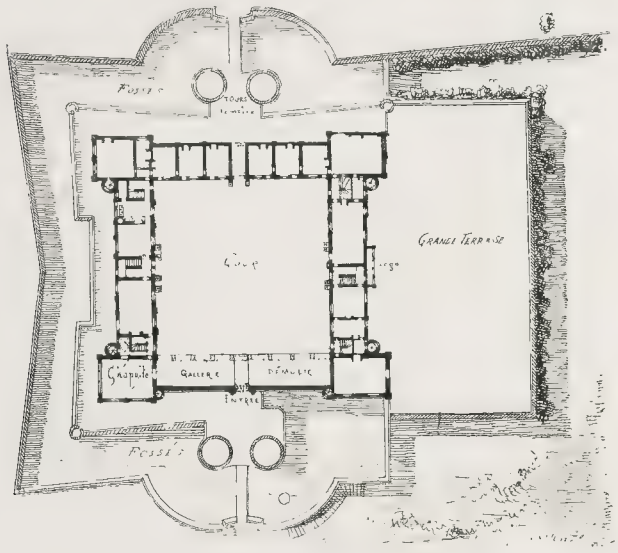
3. Il a été donné par André Pottier, qui le tenait de M. Lejeune, architecte du château.

4. « Le château s'est donc terminé vers 1542 ou 1543. » A. de Montaiglon, *op. cit.*, 312.

5. *Archives de l'art français*, XI, 317. — *Les grands architectes français de la Renaissance*, p. 151.

6. Si en 1542 les appartements étaient déjà carrelés et garnis de leurs vitraux, ainsi que le prouvent la précieuse pièce de faïence déjà signalée et les grisailles installées depuis peu à Chantilly, il faut bien admettre à cette date l'achève

En résumé, les données historiques sont parfaitement conformes à celles que fournit l'observation du monument lui-même. Là où on était accoutumé à ne voir qu'une seule inspiration, il faut désormais en reconnaître deux parfaitement différentes. Loin d'avoir « tout conçu, tout construit, tout dirigé[1] », ainsi qu'on se plaît à le répéter chaque jour, Jean Bullant n'a fait que succéder à un architecte dont le nom est d'autant plus facile à trouver qu'il figure



PLAN DU CHATEAU D'ÉCOUEN.

maintes fois dans les *Comptes* avec la mention très caractéristique de « Maistre maçon de Monseigneur le connétable ». Nous voulons parler de Charles Baillard ou Billard, qui évidemment passait pour un homme habile en son art, puisqu'on le voit toujours chargé de la réception des travaux, soit à Fontainebleau, soit à Saint-Germain en Laye[2]. Quant à la question de savoir si réellement c'est bien

ment de certains corps de bâtiments. Or est-ce trop s'avancer que de supposer un laps de temps de dix années pour en arriver à ce résultat ? En outre, il est bien évident qu'Anne de Montmorency, devenu possesseur d'une immense fortune à la mort de son père, en 1531, dut faire immédiatement procéder à la construction de la splendide demeure qu'il avait sans doute rêvée depuis longtemps.

1. *Archives de l'art français*, XI, 305.

2. *Comptes des bâtiments du Roi*, I, 211, 225 et 232; II, 294 et 305.

à lui que le connétable s'était adressé pour l'accomplissement de ses projets, elle ne semble pas difficile à résoudre. Anne de Montmorency, durant toute la période qui s'étend de 1531 à 1550, n'ayant pas entrepris de construction importante ailleurs qu'à Écouen[1], où le talent du maître indiqué aurait-il trouvé à s'exercer, si ce n'est dans cette résidence ? Notre opinion demeure donc irréfutable, à moins que l'on ne veuille prétendre que Charles Billard ait simplement possédé un titre honorifique : ce qui ne paraît pas avoir quelque valeur.

Et remarquez-le bien, du même coup l'horizon s'éclaircit et nous voyons parfaitement clair là où tout à l'heure il n'y avait, pour ainsi dire, que ténèbres. L'inspiration éminemment française, tant de l'aile gauche que de celle du fond et des deux premières travées en retour vers la droite, n'a plus rien qui doive nous surprendre, car l'architecte auquel est due cette partie considérable du château n'a évidemment jamais franchi les Alpes et, comme la plupart de ses contemporains, il s'est contenté de suivre, avec le génie qui lui était propre, le mouvement qui se manifestait alors de tous côtés. En outre, point n'est besoin de se livrer à d'actives recherches pour expliquer désormais, sur la frise du portique qui précède le grand escalier, les doubles K de Catherine de Médicis et le chiffre bien connu de Henri II[2]. Pareille ornementation était de règle lorsqu'en 1550 Jean Bullant fut chargé de continuer l'œuvre de Charles Billard. Du reste, à bien d'autres signes on reconnaît l'immixtion d'un nouvel architecte. Le plan suivi jusqu'alors est complètement abandonné et rien ne ressemble plus à ce qui avait été fait précédemment. Sans transition, le style employé se trouve rajeuni d'un quart de siècle et, dans toute la France, nous ne croyons pas qu'à cette date il ait existé quoi que ce soit d'aussi avancé.

Seulement l'aile droite ainsi terminée avec son avant-corps à deux étages imités de l'antique[3], le contraste était trop frappant, et le connétable dut facilement céder aux sollicitations de son architecte, qui lui demandait d'utiliser en pendant le dessin qu'il avait pris à Rome des colonnes du temple de Jupiter Stator[4]. De même, au fond de la cour, sur le corps de bâtiments, qui, contrai-

1. Voir ce que nous avons dit au sujet de Chantilly et de Fère-en-Tardenois, t. Ier, p. 77-82 et 116-118.

2. A. de Montaiglon, *op. cit.*, p. 312, note. — Anne de Montmorency avait beau être l'ami du dauphin, nous avons peine à croire que, du vivant de François Ier, il se fût permis de manifester aussi ouvertement son désir de voir arriver un règne nouveau. Quant à une décoration faite après coup, il n'y faut pas songer, car, dans cette hypothèse, les chiffres en question devraient se retrouver sur les autres façades du château.

3. Le premier ordre est dorique et le second corinthien.

4. L'adjonction postérieure de tout ce décor théâtral est manifeste, bien que personne ne l'ait remarqué jusqu'ici. Sur les côtés on voit parfaitement que différentes assises ont été entaillées pour recevoir la nouvelle construction. De plus, la corniche vient recouvrir les montants de deux lucarnes qui certes, à l'origine, étaient faites pour être dégagées.

rement à l'habitude, joue ici un rôle secondaire[1], fut appliquée une sorte d'arc de triomphe. Rien n'y manque, à proprement parler, car, tandis que dans la frise dorique, différentes pièces d'armures alternent avec des patères à ombilic qu'entourent des couronnes de laurier, les écoinçons sont occupés par d'élégantes Victoires dont le faire accuse le ciseau de Jean Goujon[2].

Maintenant, quelle appréciation faut-il porter sur les changements opérés par Jean Bullant? A-t-il été toujours heureux dans ses combinaisons, et sa manière d'entendre l'imitation de l'antique ne laisse-t-elle rien à désirer? Certes, le grand architecte est admirable de tout point, chaque fois qu'il procède à l'arrangement des détails, et nous souscrivons bien volontiers aux éloges de Quatremère de Quincy qui ne croyait pas pouvoir signaler, chez aucun autre maître français, plus de pureté dans les profils ni plus de finesse dans l'exécution[3]. Mais le groupement de toutes ces merveilles est loin de produire, en général, un effet satisfaisant. Par exemple, l'entablement qui surmonte les pilastres doriques, aux trois côtés de l'avant-corps donnant sur la grande terrasse, est véritablement si complet et traité avec tant de rigoureuse exactitude que le second étage, au lieu d'être une continuation du premier, ressemble à un petit édifice pris au hasard et comme déposé à cette place. En outre, la composition ne se raccorde aucunement avec le reste de la façade et, bien que le style soit parfaitement homogène, que toute la construction date évidemment de la même époque, on semble être en présence de deux parties séparément conçues et réunies on ne sait pourquoi.

Un autre défaut que nous ne pouvons passer sous silence, c'est que les trois magnifiques hors-d'œuvre imaginés par Jean Bullant ne répondent que fort mal à leur destination. Construits pour faciliter l'accès aux deux grands escaliers qui se font vis-à-vis de chaque côté de la cour, ils eussent dû, au rez-de-chaussée, présenter de hautes et larges baies, tandis que nous voyons partout des portes mesquines et peu dignes d'un aussi vaste château. En pareil cas, il ne suffit pas que le cadre soit beau, et les colonnes du temple de Jupiter Stator, quelque fidèlement reproduites qu'elles puissent être, ne parviennent pas, à elles seules, à contenter les esprits.

Avec juste raison on vante beaucoup le motif principal de l'une des façades de la cour d'Anet qui a été transporté à Paris vers 1795. Seulement, que nous

1. Cette particularité s'explique par le désir de disposer les appartements de réception dans l'aile du château qui jouissait seule d'un magnifique panorama.

2. Voir dans Baltard (*Paris et ses monuments*, in-fol., 1805) une belle reproduction de cet arc en placage. Réveil (*Œuvre de Jean Goujon*, nouvelle édition, pl. III et IV) a donné également un dessin au trait des deux Victoires.

3. *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes*, II, 51.

FAÇADE DE

sachions, nul n'a jamais songé à rapprocher ce chef-d'œuvre d'une composition analogue qui se voyait jadis à Écouen[1]. On ne s'est pas davantage préoccupé de connaître qui, de Jean Bullant ou de Philibert de l'Orme, avait eu le premier l'idée de cette riche et élégante décoration. Cependant, il y aurait eu un grand intérêt à diriger ses recherches de ce côté, car, enfin, on ne trouve pas tous les jours de nouvelles combinaisons en architecture. Mais peut-être bien que si la question n'a pas été soulevée, c'est que chacun la croyait résolue depuis longtemps. Dans la persuasion où l'on était que le château d'Écouen avait été terminé en 1543, la priorité appartenait de droit à Jean Bullant, car les travaux d'Anet, la chose est incontestable, ne furent commencés qu'en 1548. Sous ce rapport donc encore nos découvertes ont une extrême importance et Philibert de l'Orme reconquiert tout l'honneur de l'habile arrangement qu'une sorte de négligence dans les recherches et le défaut d'observation étaient seuls parvenus jusqu'ici à lui disputer[2].

Mais si Bullant n'a pas inventé, nous ne craignons pas de dire qu'il a quelque peu perfectionné. L'ordre dorique qui compose son rez-de-chaussée a plus de majesté, et cela tient à ce qu'il est élevé sur piédestal, tandis qu'à Anet un simple degré le sépare du sol. Puis, au deuxième étage, les colonnes corinthiennes ont été remplacées par des Faunes engainés qui présentent moins de hauteur et, conséquemment, pyramident davantage. Entre ces derniers un arc épais abrite la statue équestre du connétable en bas-relief. Point d'écussons, mais seulement, à droite et à gauche, un sphinx couché sur un acrotère[3].

Nous aurions encore bien d'autres remarques à faire sur l'architecture du château d'Écouen; mais, en quelque sorte, ce serait répéter ce qui se trouve épars dans les chapitres précédents[4]. D'ailleurs, il est temps de pénétrer à l'intérieur de l'édifice qui ne laisse pas aussi d'avoir été étudié très superficiellement. Et d'abord, vainement chercherait-on le moindre mot sur les belles et intéressantes fresques qui décorent la plupart des cheminées. Elles sont demeurées inaperçues, bien qu'au nombre de dix et dans un état de conservation relativement satisfaisant. Cependant, si Jean Cousin a réellement travaillé pour le connétable, c'est

1. Du côté de l'entrée. Voir, à ce sujet, la planche de Du Cerceau qui porte en légende : *Faces par le dehors.*

2. Si nous ne nous trompons, Jean Bullant, avant de commencer le corps de bâtiments qui s'élevait du côté de l'entrée, dut songer à terminer l'aile droite du château. Or est-ce faire preuve d'exagération que de réclamer pour cette importante besogne trois années environ? Nous arrivons donc ainsi jusqu'en 1553, qui est la véritable date à laquelle il faut s'arrêter désormais.

3 A peine est-il besoin de rappeler que notre description est faite d'après les gravures de Du Cerceau. Toute cette partie du château, en effet, a été détruite en 1787, par ordre du prince de Condé.

4. Voir t. 1er, p. 79, 81, 82 et 116.

là seulement que l'on peut en trouver la preuve. Tous les sujets empruntés à la Bible ou à l'Évangile[1] sont bien dans le ton du grand artiste qui, presque partout, a comme apposé sa signature en reproduisant certains détails d'ornementation pour lesquels il semble avoir eu un goût tout particulier[2]. Ajoutons que le dessin est plein de fermeté, sans roideur, la couleur suffisamment vive et très agréable à l'œil. Suivant nous, le XVI^e^ siècle a peu produit de pages qui méritent autant d'attirer l'attention et, véritablement, on ne s'explique guère l'oubli profond constaté tout à l'heure[3].

D'autres peintures, mais celles-là purement décoratives, se font encore remarquer en différents endroits du château[4]. Seulement, au lieu de nous attarder à leur examen, ce qui serait sans grand profit pour le lecteur, il est bien préférable de chercher l'origine des célèbres grisailles qui figurent, d'après les cartons de Michel Coxcie[5], l'incomparable histoire de l'Amour et Psyché. Longtemps on a voulu mettre en cause Bernard Palissy qui, dans sa *Recepte veritable,* parle « d'une admirable grotte rustique de nouvelle invention » dont « Monseigneur le connestable » lui avait confié « l'édification[6] ». Mais outre que pareil ouvrage n'a pas beaucoup de rapport avec celui qui nous occupe en ce moment, Anne de Montmorency, l'histoire en fait foi, entendit seulement pour la première fois, en 1548, parler du potier saintongeois[7]. Or, à cette date, depuis six ans déjà, les vitraux d'Écouen se trouvaient en place[8]. Force est donc d'abandonner une thèse que condamne la chronologie, à défaut de tout autre motif[9].

1. En voici la liste : 1° Visite de la reine de Saba au roi Salomon (Paralipomènes, II, 9); 2° le Denier de César (Mathieu, XXII); 3° Défi d'Élisée aux prêtres de Baal (Rois, III, 18); 4° les Hébreux manifestent leur joie de la défaite des Egyptiens (Exode, XV); 5° Isaac bénit Jacob pendant qu'Esaü est à la chasse (Genèse, XXVII); 6° Songe de Jacob (Genèse, XXVIII); 7° Abigaïl, aux pieds du roi David, demande la grâce de son mari (Rois, I, 25); 8° Entrevue de Josaphat et d'Achab (Paralipomènes, II, 18); 9° Jugement de Salomon (Rois, III, 3); 10° Sacrifice de Saül (Rois, III, 14). — Pour l'explication de ces peintures nous avons eu recours à un mémoire inédit de M. l'abbé Gallet, curé de Sarcelles, qui, avec une bonne grâce dont nous lui sommes très reconnaissant, nous a autorisé à profiter de ses recherches.

2. Par exemple, il affecte de placer dans la plupart de ses compositions une sorte de pyramide que sa base étroite et son élévation relative font parfois ressembler à un obélisque.

3. Disons pour excuse que l'on peut très bien parcourir tout le château sans se douter de l'existence des peintures dont nous venons de parler. De grands volets en dérobent la vue et le visiteur croit passer à côté de simples placards qu'il ne songe certainement pas à faire ouvrir.

4. Notamment aux voûtes de la chapelle.

5. Vasari, *Vita di Marcantonio bolognese e di altri intagliatori di stampe,* ad finem. Les compositions de Michel Coxcie sont au nombre de trente-deux; elles ont été gravées par Augustin Vénitien et le Maître au Dé.

6. *Les Œuvres de Bernard Palissy* (édit. A. France), 1880, p. 11.

7. Lors de la prise de Saintes, à la suite du soulèvement occasionné par l'impôt de la gabelle. Cf. Audiat, *Bernard Palissy,* 1868.

8. Cinq panneaux sont datés de 1542 et un sixième de 1541.

9. Bernard Palissy dit quelque part (*Œuvres,* p. 381) que, ne réussissant pas dans la recherche de l'émail blanc, il prit « relasche quelque temps, s'occupant à son art de peinture et vitrerie ». D'où nous pouvons conclure que s'il revenait parfois à une pratique quelque peu négligée, c'était uniquement pour se procurer des ressources, lorsque le besoin s'en faisait sentir. Mais rien n'autorise à lui attribuer des œuvres importantes qui, par le succès même qu'elles eussent entraîné, fussent très probablement devenues un obstacle au choix de sa carrière.

Mais, après avoir détruit, il s'agit de reconstruire et c'est à quoi nous allons

TRIBUNE DE LA CHAPELLE D'ECOUEN.

nous employer maintenant. La chose, du reste, ne présente pas d'aussi grandes

difficultés que l'on pourrait s'imaginer, et quand nous voyons, par exemple, que Jean Le Pot, entre tous les peintres verriers, était renommé pour ses grisailles[1], un premier trait de lumière jaillit dans notre esprit. Puis, nous nous rappelons avoir vu à Gisors, c'est-à-dire dans le voisinage de Beauvais, une immense fenêtre garnie de vitraux qui sont évidemment de la même main que ceux d'Écouen. Pour s'en convaincre il suffit de jeter un coup d'œil sur la composition, empruntée, elle aussi, à un maître flamand qui a vécu dans l'intimité de Raphaël[2], d'observer le ton particulier de la grisaille, obtenu au moyen du manganèse rehaussé de jaune d'argent, de comparer enfin la scène de l'ange annonçant à Marie qu'elle sera mère du Sauveur, avec celle où Psyché admire l'intérieur du palais qui désormais doit lui servir de demeure. N'est-il pas remarquable que la sainte Vierge et l'héroïne du roman d'Apulée se trouvent l'une et l'autre entourées à peu près des mêmes objets; que les courtines du lit soient, des deux parts, relevées d'une façon identique; que parmi les pièces les plus importantes de chaque ameublement figurent de grands coffres à couvercles arrondis, enveloppés d'un réseau de cercles de fer. Et quand on pense que le sujet indiqué à Écouen est précisément au nombre de ceux ajoutés par le maître peintre-verrier pour compléter la série des quarante-quatre grisailles reconnues nécessaires[3], le dernier voile tombe et pour tous il devient évident qu'un étroit lien de parenté existe entre la verrière de Gisors et celles dont nous parlons. En second lieu, les peintures translucides que l'on admire aujourd'hui à Chantilly, où la plupart des merveilles inspirées par Anne de Montmorency ont heureusement trouvé un refuge, loin de constituer un fait isolé, ne sont que l'une des nombreuses productions, d'un genre tout particulier, qui se rencontrent dans toute la contrée autour de Beauvais[4]. Jean Le Pot en est l'inventeur et le nom de cet artiste se recommande désormais à ceux qui, dans la conviction où ils étaient que les vitraux d'Écouen avaient une origine saintongeoise, se sont montrés justement si prodigues d'éloges envers Bernard Palissy.

Outre la série de l'*Amour et Psyché*, qui occupait on ne sait trop quelle place[5], il y avait encore dans la chapelle d'admirables verrières, conçues dans un

1. Tremblay, *Notice de la ville et des environs de Beauvais*.

2. Dans la scène de la Circoncision, les colonnes torses, au second plan, rappellent, à ne pas s'y tromper, celles de la *Guérison du boiteux*, au musée de South-Kensington.

3. En divisant certaines compositions de Michel Coxcie on était parvenu à obtenir quarante et une grisailles; mais il restait encore trois panneaux vides et Jean Le Pot ne crut pas pouvoir mieux faire, pour les remplir, que de s'inspirer des autres œuvres du maître. C'est ainsi qu'apparaissent des détails pris de différents côtés, dans les sujets suivants : le père de Psyché déclarant à la reine les ordres funestes du destin; Psyché admirant l'intérieur du palais; Psyché au bain.

4. Nous en avons retrouvé jusque dans la chapelle du château de Marchais (Aisne). Cf. t. I[er], p. 113.

5. Lenoir parle de la salle des gardes, M. de Montaiglon « de la galerie antérieure de la cour d'Écouen », M. de Lasteyrie « de l'une des deux grandes galeries latérales du château ». A moins que les vitraux n'aient été déplacés quelques

esprit tout différent et aussi remarquables par l'éclat et la variété de leur coloris que les autres l'étaient par un ton habilement uniforme et tempéré à dessein. Si

CARRELAGE DU CHATEAU D'ÉCOUEN

nous en jugeons par les quelques panneaux échappés aux causes de destruction qu'entraînent des déplacements multipliés[1], c'est vers l'église paroissiale d'Écouen

années après leur exécution, la seconde assertion est inadmissible, et quant à la dernière, nous avouerons ne pas comprendre ce qu'elle signifie. Les deux galeries dont il est question n'ont jamais existé dans le château d'Écouen. Reste la salle des gardes, qui devait être située au rez-de-chaussée, peut-être où est la cuisine actuelle. Mais cette partie des bâtiments, ainsi que la galerie antérieure, n'était pas même en construction en 1542. Plus probablement ces quarante-quatre panneaux, qui mesurent 1 mètre de haut sur 0m,60 de large, devaient-ils garnir les fenêtres de la longue pièce, située au premier étage de l'aile gauche, qui est généralement indiquée comme la chambre à coucher d'Anne de Montmorency.

1. Il ne reste plus que la partie inférieure des deux verrières qui montrent, d'un côté, les cinq fils du connétable à genoux (le plus âgé est revêtu d'une cotte armoriée comme à l'église d'Écouen) et, de l'autre, ses cinq filles naturellement dans la même position. Derrière les premiers est figuré debout saint Jean l'Évangéliste et derrière les secondes sainte Agathe. Ces précieux débris font également partie de la collection du duc d'Aumale, à Chantilly.

qu'il faut cette fois nous tourner pour trouver des points de ressemblance. On peut même dire que l'artiste avait dans certaines parties à peine modifié ses cartons, car il s'agissait toujours de représenter la nombreuse famille d'Anne de Montmorency et de Madeleine de Savoie. La question d'origine se trouve donc avoir été tranchée précédemment et nous ne pouvons que renvoyer aux discussions qui établissent, dans la circonstance, les droits de Nicolas Le Pot à toute notre admiration [1].

Si les vitraux nous ont arrêté longtemps, il n'en sera pas de même des pavés faïencés qui constituaient alors, de ce côté des Alpes, une véritable innovation [2]. On a presque tout dit, en effet, sur ces précieux spécimens de l'art au XVI[e] siècle, qu'une courte inscription fait sortir de la ville de Rouen [3], où, suivant l'ingénieuse conjecture de M. André Pottier, ils auraient été fabriqués par Maclou Alabaquesne [4]. La seule lacune est relative à l'époque de l'exécution que l'on veut restreindre à l'année 1542, tandis qu'elle embrasse un temps beaucoup plus considérable. A proprement parler, cette partie de la décoration a suivi le développement du château et des appels étaient faits à l'atelier qui avait toutes les préférences, à mesure que le besoin s'en faisait sentir [5].

Quand nous aurons dit maintenant que, grâce à l'emploi de couleurs adoucies, le carrelage d'Écouen s'harmonise merveilleusement avec tout ce qui l'entoure, que nul tapis, peut-être, ne produirait un effet comparable, rien ne nous empê-

1. Voir plus haut, p. 20-22.

2. Jusqu'alors on ne s'était servi que de carrelages *vernissés*, c'est-à-dire revêtus d'une glaçure à base de plomb nécessairement translucide, et d'une teinte jaunâtre chaque fois qu'elle n'a pas été mélangée avec certains oxydes métalliques. Dans les pavés *faïencés* ou *émaillés*, au contraire, la couverte a pour base l'oxyde d'étain qui, au lieu d'aider à la transparence, dissimule complètement, par son opacité, la teinte de l'objet sous-jacent.

3. Cette inscription que l'on a mis si peu d'empressement à lire porte la mention suivante : A. ROVEN 1542.

4. *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie*. Section de céramique, 1869, p. 5. — *Histoire de la faïence de Rouen*, par André Pottier. Rouen, 1870. In-4°. — Amé, *les Carrelages émaillés*, p. 80-81.

5. Voici la liste des différents motifs d'ornementation que nous avons relevés soit dans la chapelle, soit dans la salle des fêtes, au premier étage de l'aile droite : 1° l'écu de Montmorency entre deux épées nues, la pointe en haut, tenues par un dextrochère ou main droite armée d'un gantelet et sortant d'une nuée. Devise : *Arma tenenti omnia dat qui iusta negat;* 2° écu parti de Montmorency et de Savoie; 3° les lettres A et M enlacées, répétées deux fois et séparées par l'épée de connétable, sorte de glaive fort grand, semé de fleurs de lis et destiné à la parade; 4° même monogramme, entre deux épées nues comme au n° 1. Sur les côtés, banderoles, avec le mot ΑΠΛΑΝΟΣ, « qui est sans fraude, très fidel » suivant Brantôme; 5° l'épée de connétable tenue par un dextrochère armé d'un gantelet et sortant d'une nuée. Devise : *Fidus et verax in iusticia iudicat et pugnat* (Apocalypse de saint Jean, ch. XIX, v. 11); 6° les trois croissants de Henri II et la devise bien connue : *Donec totum impleat orbem;* 7° les lettres A et M enlacées, des D et des K adossés rappelant les noms d'Anne de Montmorency (peut-être d'Anne et de Madeleine de Savoie), de Diane de Poitiers et de Catherine de Médicis; 8° écu de France entouré du collier de l'ordre de Saint-Michel; 9° écu de France et de Médicis avec écartèlements de Boulogne et d'Auvergne; 10° arc-en-ciel brillant dans un ciel chargé de nuages, emblème de Catherine de Médicis. « Qui est autant à dire que, tout ainsy que ce feu et arc-en-ciel apporte et signifie le beau temps après la pluye, aussi ceste, reyne estoit vray signe de clarté, sérénité et tranquillité de paix. » Brantôme, *Vies des dames illustres*. Devise : ΑΜΗΧ·ΑΝΙΑΣ· ΕΥΕΛΠΙΣΤΙΑ·ΠΕΡΙ. L'espérance (εὐελπιστία, mot à mot : la bonne espérance et, par extension, la gaieté, la bonne humeur) est le meilleur soutien contre les difficultés de la vie.

chera plus de jeter un coup d'œil sur la grande et belle cheminée qui orne la salle des Fêtes. On a voulu parfois en faire une œuvre du temps de François I^er^,

CHEMINÉE D'OMERVILLE.

mais, comme elle se trouve dans un corps de bâtiments commencé au plus tôt en 1550, cette opinion ne paraît pas soutenable[1]. En réalité, il serait plus facile de

1. L'argument tiré d'un déplacement ne peut être invoqué, en présence du style qui est bien celui de la seconde moitié du XVI^e siècle.

descendre jusqu'à l'année 1559 qui vit achever la décoration du château[1]. A cette date, les fortes moulures étaient déjà en honneur et l'on multipliait volontiers les gaines, les pilastres et autres ornements un peu lourds. Nous ne parlons pas du mélange des marbres qui a également sa signification dans la circonstance. Seule la Victoire, qui tient en sa main l'épée de connétable[2] et occupe si bien le centre de la composition, pourrait donner lieu à réfléchir. Mais nous avons affaire ici à Jean Goujon, dont la manière ne se transformait pas facilement. S'il eût suivi le courant, du reste, ce qui se retrouverait en ampleur compenserait à peine les pertes subies en élégance et en noble fierté.

Quoi qu'il en soit, c'est surtout dans la chapelle qu'il fallait jadis aller admirer le grand sculpteur que nous venons de nommer. Là, vers 1548, si nous ne nous trompons[3], fut élevé le magnifique autel qui porte à un tel degré son empreinte que nul ne peut songer à le lui disputer raisonnablement. « Il doit être de Jean Goujon, dit M. de Montaiglon, ou alors les nymphes de la fontaine des Innocents ne seraient pas de lui, et les bas-reliefs du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, maintenant conservés au Louvre, et qui sont d'autant plus authentiques qu'on en sait la date et le prix, n'en seraient pas davantage. L'identité de style et de goût, le même emploi et le même bonheur du relief bas, la ressemblance du ciseau, l'analogie entre la décoration architecturale de l'autel et celle de la fontaine, — et Goujon était architecte, — la conformité entre la tournure des évangélistes de Saint-Germain-l'Auxerrois et celle des prophètes d'Ecouen[4], sont si frappantes qu'il ne me paraît pas pouvoir rester sur ce point le moindre doute[5]. »

La question d'authenticité ne semble donc pas contestable et, du même coup, les rapprochements qui ont servi à l'établir suffisent à faire juger de l'importance de l'œuvre[6]. Du reste, et c'est là un des traits que nous aimons à signaler,

1 C'est ce qui résulte de la solennelle réception faite à Henri II au mois de juillet 1559. Ce prince était déjà venu une première fois à Écouen en 1547, mais, pour ainsi dire, spontanément, afin de donner au connétable un témoignage public de sa haute estime. Quant au second voyage, il n'eut lieu, au contraire, que sur l'invitation pressante d'Anne de Montmorency, qui, les travaux achevés, voulait procéder avec éclat à l'inauguration de son château.

2. C'est la personnification d'Anne de Montmorency, dont toute la vie fut consacrée aux luttes et aux glorieux combats.

3. Jean Goujon, venu à Paris en 1541, fut aussitôt occupé au jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, qui commença, pour ainsi dire, sa réputation. Les travaux de ce côté durèrent jusqu'en 1545. A cette date seulement il put donc répondre aux désirs d'Anne de Montmorency et ce n'est pas trop, croyons-nous, que de demander trois années pour l'exécution de l'autel d'Ecouen.

4. A Écouen, Jean Goujon avait aussi sculpté des évangélistes et non pas des prophètes

5. *Archives de l'art français*, 1re série, XI, 329.

6. Baltard *(Paris et ses monuments)* a consacré quatre planches à l'autel d'Écouen, dont on peut, à l'occasion, aller voir l'original à Chantilly. Sur l'autel proprement dit sont sculptées les figures debout des trois Vertus théologales entre celles assises des quatre évangélistes. Un grand bas-relief, encadré dans une magnifique architecture et représentant le *sacrifice d'Abraham*, sert de retable.

nul détail n'était négligé dans l'ornementation de cet immense château. Les portes de la salle des Fêtes, par exemple, sont encore couvertes de damasquinures d'or,

FONTAINE DE MANTES.

d'un effet bien plus puissant que les incrustations d'ivoire familières à l'Italie, ou celles de pâtes blanches souvent employées chez nous. C'est une heureuse interprétation du travail exécuté par les Orientaux sur les armes de guerre. Dans le

petit oratoire qui porte improprement le nom de la reine Claude[1], par un raffinement inimaginable, tout le dessin qui affecte des formes géométriques, est accusé par un insensible relief. De la sorte, l'or se détachait avec plus de franchise du fond assombri du panneau. Enfin, il n'y avait pas jusqu'au pavé de la cour qui ne fût digne de remarque[2]. Composé, semble-t-il, de pierres de différentes couleurs, il déroulait une colossale mosaïque entre les quatre corps de bâtiments qui, contrairement à l'opinion acceptée jusqu'à nous, ne demandèrent pas moins d'un quart de siècle pour être amenés à leur complet achèvement[3].

VIII

Tout ce qui précède ne permet guère de s'attacher à certains monuments secondaires, tels que le manoir d'Omerville, aux environs de Magny, et deux maisons assez bien conservées, à l'intérieur de la ville d'Étampes. Le premier pourtant, depuis longues années transformé en ferme et par conséquent fort dégradé, conserve encore une belle cheminée qui fait le plus grand honneur aux artistes de la région[4]. Aussi sommes-nous heureux de pouvoir la reproduire dans cet ouvrage. Quant aux secondes, elles appartiennent à deux époques différentes. L'une est datée de 1538 et, dans sa partie inférieure du moins, n'a pas été sensiblement remaniée[5]. Rien ne saurait donc empêcher d'admirer tout à l'aise, au-dessus d'une large porte encadrée de pilastres à disques et à losanges, une jolie frise toute bourrée d'enfants qui mènent une ronde joyeuse ou jouent de divers instruments de musique. Quoi qu'il en soit, nous ne voyons pas là de quoi considérer cette habitation comme celle de la belle et

1. La reine Claude, qui mourut à Blois en 1524, ne peut avoir rien de commun avec une partie quelconque du château d'Ecouen, dont la première pierre ne fut certainement pas posée avant l'année 1532.

2. « La cour est si richement pavée, qu'il ne s'en trouve point qui la seconde. » *Les plus excellents bastiments de France.*

3. C'est dans la cour d'Écouen, entre les colonnes de l'avant-corps de gauche, que figurèrent longtemps les Esclaves de Michel-Ange.

4. Au mois de novembre 1522, la seigneurie d'Omerville passa, par mariage, de la famille de Trie (branche des Pillavoine) dans celle de Mornay. La cheminée qui nous occupe semble être contemporaine de cette transmission, bien que l'écusson dont elle est timbrée n'appartienne à aucune des deux maisons indiquées. Quant à voir dans les médaillons sculptés sur les côtés des portraits historiques, il n'y faut pas songer; l'un et l'autre sont des œuvres de pure fantaisie.

5. Le premier étage, nous ne savons pourquoi, a été, vingt-cinq ans plus tard, surmonté d'une lourde frise qui jure étrangement avec le reste de la construction.

savante[1] Anne de Pisseleu, plus connue sous le nom de duchesse d'Étampes. Satisfaite du titre qu'elle partageait avec son trop débonnaire époux[2], la célèbre favorite devait laisser ce dernier jouir en paix de sa déshonorante fortune. A plus forte raison, François Ier n'eût-il pas choisi ce lieu pour faire montre de ses largesses[3]. Jusqu'à preuve contraire, la prétention de ceux qui veulent voir dans l'autre maison une des demeures habituelles de Diane de Poitiers ne nous semble pas, également, mieux établie. La date de 1554, qui se lit en un endroit très apparent de la façade sur la cour, ne saurait autoriser la ville d'Étampes à lutter sous ce rapport avec une grande cité voisine[4].

Mais laissons ce sujet et, en finissant, occupons-nous de la jolie fontaine qui est un des principaux ornements de la ville de Mantes. Sa construction, que l'on a voulu faire remonter au règne de Louis XII[5], n'est pas antérieure au 7 mars 1519 et, suivant un compte inédit, tout aurait été terminé en l'espace de trois années[6]. Même nous savons qu'un nommé Trouillet, qualifié de *fontainier,* fut appelé de Rouen pour prendre la direction des travaux. Était-ce un de ces hommes à la fois hydraulicien, architecte et sculpteur, comme le XVIe siècle en a produit un grand nombre ? les documents ne le disent pas. La seule chose certaine, c'est que tout a été exécuté sous sa surveillance et que le choix de ses collaborateurs, s'il en eut, ne pouvait être meilleur[7].

A quelque point de vue que l'on se place, en effet, la fontaine de Mantes tient un rang distingué parmi les œuvres de la première Renaissance. D'abord, la silhouette en est excellente, même après les mutilations subies à diverses reprises[8]. On ne se lasse pas d'admirer avec quelle grâce les deux vasques se

1. On l'appelait : *la plus érudite des belles, et la plus belle des érudites.*

2. François Ier, en 1526, afin de mettre sa maîtresse à même de figurer avec distinction à la cour, la fit marier avec Jean de Brosse auquel il donna le duché d'Étampes.

3. On prétend que le buste sculpté au-dessus d'une porte secondaire serait le portrait de François Ier. Mais, outre que la ressemblance indiquée est fort contestable, qu'elle nous a paru même absolument nulle, ce ne serait pas une preuve que le roi ait fait construire la maison en question pour la duchesse d'Étampes

4. La maison dite de Diane de Poitiers, à Orléans, date bien également du règne de Henri II; mais il paraît plus que probable qu'elle n'a même jamais été visitée par la duchesse de Valentinois.

5. « On voit aisément qu'elle est du temps de Louis XII ». Millin, *Antiquités nationales,* II, 46.

6. *Histoire manuscrite de Mantes* possédée par M. Levrier. — *Bibl. Nat. Mss. collection du Vexin,* t. XVI, pièce n° 1458 *bis.* Le 2 novembre 1521, quittance est donnée par un nommé Trouillet, de Rouen, fontainier, de la somme de 400 livres, convenue entre lui et messire Denis Grimont, procureur du roi au bailliage et maire-prévôt, assisté des pairs de la ville, pour la construction des fontaines de Mantes, suivant acte passé devant notaire le 7 mars 1519.

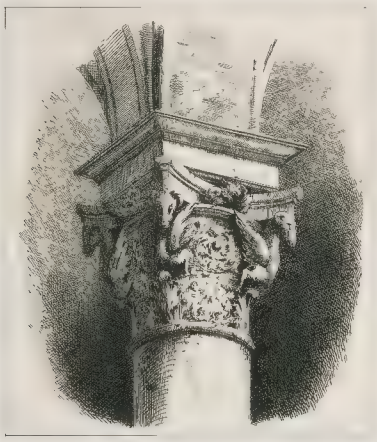
7. M. Grave, qui a compulsé pour nous toutes les archives de Mantes, n'a rien trouvé de concluant. En 1535, apparaissent bien, il est vrai, les noms de Nicolas Delabrosse qui travaille à l'église Saint-Maclou, et de Jehan Millon, « maistre des œuvres et réparations de la ville », occupé principalement à mettre les fortifications en bon état; mais rien ne permet d'attribuer à l'un ou à l'autre de ces deux artistes un monument élevé quinze années auparavant.

8. M. Saintier, architecte à Paris, qui a tout particulièrement étudié la fontaine de Mantes, nous donne à ce sujet les renseignements suivants : le piédouche sur lequel repose la vasque supérieure a perdu une partie de son élévation, il y

superposent, le goût exquis dont il a été fait preuve dans la composition. Puis la sculpture, par sa franchise et sa délicatesse, vient encore augmenter le charme de ce petit monument. S'il n'y a pas quelque illusion de notre part, à la partie supérieure principalement, elle est près d'atteindre l'extrême limite de la perfection [1].

a une cinquantaine d'années. Vers la même époque, on a refait la margelle du grand bassin octogone dont la simplicité presque grossière contraste avec le reste du monument. Quant au petit tuyau de plomb qui se montre au sommet, il aurait donné jadis passage à un jet vertical imaginé vers 1639, si on en croit un jeton frappé à cette date et portant sur le revers, avec une représentation de la fontaine en question, la légende : *Fontes restaurati*.

1. La vasque supérieure est en parfait état de conservation. Quatre têtes de chien, séparées alternativement par de grandes coquilles et des cartouches aux armes de la ville (parti, au 1er *d'azur à la demi-fleur de lis d'or*, au 2e *de gueules au demi-chêne de sinople, chargé de trois glands d'or*), laissent échapper l'eau qu'elle contient. Sur le piédouche on remarque les salamandres de François Ier.



CHAPITEAU DE L'EGLISE SAINT MACLOU, A PONTOISE.

84-B1545

LA

RENAISSANCE EN FRANCE

Paraîtra en Livraisons ainsi divisées

NORD
2 volumes

1re Livraison : *Flandre. — Artois. — Picardie.* — (Nord, Pas-de-Calais et Somme.)
2e Livraison : *Ile-de-France.* — (Oise.)
3e Livraison : *Ile-de-France.* — (Aisne.)
4e Livraison : *Ile-de-France.* — (Seine-et-Marne.)
5e Livraison : *Ile-de-France.* — (Fontainebleau)
6e Livraison : *Ile-de-France.* — (Seine-et-Oise.)
7e et 8e Livraisons : *Ile-de-France.* — (Seine.)
9e Livraison : *Normandie.* — (Seine-Inférieure et Eure.)
10e Livraison : *Normandie.* — (Orne, Calvados et Manche.)

OUEST
1 volume

11e Livraison : *Bretagne.* — (Ille-et-Vilaine, Côtes-du-Nord et Finistère.)
12e Livraison : *Bretagne.* — (Morbihan et Loire-Inférieure.)
13e Livraison : *Maine et Anjou.* — (Sarthe, Mayenne et Maine-et-Loire.)
14e Livraison : *Poitou.* — (Vienne, Deux-Sèvres et Vendée.)
15e Livraison : *Saintonge, Aunis et Angoumois.* — (Charente-Inférieure et Charente.)

CENTRE
1 volume

16e Livraison : *Touraine.* — (Indre-et-Loire.)
17e Livraison : *Orléanais.* — (Loir-et-Cher.)
18e Livraison : *Orléanais.* — (Eure-et-Loir et Loiret.)
19e Livraison : *Berry. — Nivernais et Bourbonnais.* — (Cher, Indre, Nièvre et Allier.)
20e Livraison : *Limousin. — Marche et Auvergne.* — (Haute-Vienne, Corrèze, Creuse Puy-de-Dôme et Cantal.)

MIDI
1 volume

21e Livraison : *Guyenne.* — (Dordogne, Lot et Aveyron.)
22e Livraison : *Guyenne. — Gascogne et Béarn.* — (Gironde, Lot-et-Garonne, Tarn-et-Garonne, Hautes-Pyrénées, Gers, Landes et Basses-Pyrénées.)
23e Livraison : *Languedoc et Comté de Foix.* — (Haute-Garonne, Ariège.)
24e Livraison : *Languedoc et Roussillon.* — (Tarn, Aude, Pyrénées-Orientales, Hérault, Gard, Lozère, Haute-Loire et Ardèche.)
25e Livraison : *Comtat-Venaissin. — Provence et Comté de Nice.* — (Vaucluse, Bouches-du-Rhône, Var, Basses-Alpes et Alpes-Maritimes.)

EST
1 volume

26e Livraison : *Dauphiné et Lyonnais. — Savoie.* — (Hautes-Alpes, Drôme, Isère, Rhône, Loire, Savoie et Haute-Savoie.
27e Livraison : *Bourgogne et Franche-Comté.* — (Ain, Jura, Doubs et Haute-Saône.)
28e Livraison : *Bourgogne.* — (Saône-et-Loire, Côte-d'Or et Yonne.)
29e Livraison : *Champagne.* — (Aube, Marne, Haute-Marne et Ardennes.)
30e Livraison : *Lorraine et Alsace.* — (Meurthe-et-Moselle, Meuse, Vosges et province dite d'Alsace-Lorraine.)

CHAQUE PARTIE FORMERA UN TOUT COMPLET AVEC PRÉFACE ET TABLES

Il paraîtra au moins une livraison tous les trois mois

Prix de chaque Livraison : 25 francs

NOTA — Tous les éléments de cet important ouvrage sont réunis, et la publication régulière ne saurait plus subir aucun retard.